



**UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO**  
**DIPARTIMENTO DI SCIENZE UMANISTICHE**

**Dottorato di ricerca in Filosofia del linguaggio, della mente e dei  
processi formativi**

SSD: M-FIL/05

**TRA IL CORPO E LA PAROLA**  
**Psicoanalisi ed esperienza estetica**

di Alessia Tomaino

**Tutor**

Prof. Franco Lo Piparo

**Coordinatore del dottorato**

Prof. Franco Lo Piparo

**Ciclo XXIV - 2011/2013**



## Indice

Introduzione	p.5
Note stilistiche	p. 24
<b>1. Psicoanalisi e linguaggio</b>	<b>p. 25</b>
1.1 La cura della parola	p. 25
1.2 Linguistica e psicoanalisi	p. 28
1.2.1 Un linguaggio “concreto”	p. 32
1.3 Psicoanalisi, linguaggio ed estetica	p. 51
<b>2. Parole incarnate. Estetiche e psicoanalisi</b>	<b>p. 64</b>
2.0 Introduzione	p. 64
2.1 Una <i>finestra</i> sull’inconscio	p. 65
2.2 Fattori estetici nella pratica psicoanalitica	p. 68
2.3 Per una psicoanalisi applicata: metodologie a confronto	p. 81
2.3.1 Il caso di Leonardo	p. 81
2.3.2 Il caso del Mosè	p. 99
2.3.3 Coei che avanza: la Gradiva	p. 121
Appendice al capitolo 2: intervista a Esther Toth	p. 130
<b>3. La parola al lavoro</b>	<b>p. 142</b>
3.0 Introduzione	p. 142
3.1 Psicoanalisi e autismo	p. 143
3.1.1 Autismo: una sindrome polimorfa	p. 143
3.1.2 Quali cure per una malattia a base genetica?	p. 149

3.1.3 Il singolo e la psicologia individuale in Freud	p. 157
3.2 Psicoanalisi e infanzia	p. 164
3.2.1 Interpretare nella cura del bambino	p. 164
3.2.2 Il caso di Sammy	p. 174
3.2.3 Il caso di Piggie	p. 205
Appendice al capitolo 3. Autismo: un dibattito aperto	p. 215
 <b>Conclusioni</b>	 <b>p. 222</b>
 <b>Bibliografia</b>	 <b>p. 228</b>

## **Introduzione**

Il silenzio dell'opera d'arte e del suo fruitore può assomigliare a quello dello psicoanalista e del suo paziente; è un silenzio che “sfrigola” di linguaggio. In quei momenti in cui la parola tace, sembra che più intensamente si cerchi di scrutare in maniera inconsapevole e muta quell'abisso che separa il detto dal non detto, il conosciuto dallo sconosciuto.

Così l'opera si presenta nella sua materialità e si mostra col suo corpo inerme ma vivificato da affetti inesprimibili e scie di pensieri indefinite: un poema, un quadro, una composizione musicale, non c'è porzione dell'arte che non attraversi di continuo quel confine immaginario tra la parola e l'ignoto, tra la forma e l'irrappresentabile. Allo stesso modo, l'analista muto ascolta il paziente, spesso muto. Entrambi, corpi immobili, ruotano attorno a quell'attimo in cui la parola si fa carne e strappa l'aria attraversandola.

Ma cosa vuol dire comprendere questo silenzio? Come fa la parola a farsi materia e ad agire sui corpi? Cosa porta con sé, se porta qualcosa? Cosa cerca di riempire? O, piuttosto, cosa apre?

Che la psicoanalisi possa essere considerata come un “laboratorio di parola” non c'è dubbio. In essa, meglio di altrove, è possibile visualizzare le principali questioni che ruotano attorno al problema del linguaggio umano: soggettività/intersoggettività, comprensione/incomprensione, memoria/verità, percezione/sensazione, mente/corpo. Ma cosa accade quando essa si avvicina all'arte? Due nuclei incandescenti si incontrano e ad essere messa a tema, in tutta la sua materialità propulsiva, è la parola, nuda, debole e rivoluzionaria.

Far dialogare la psicoanalisi con il mondo dell'arte e quindi con l'estetica, tuttavia, non è un compito così semplice, seppure gli analisti abbiamo mostrato un interesse che si è consolidato nel corso degli anni dando vita a quella che oggi è a noi nota come la psicoanalisi applicata. Aspramente criticata per ragioni legate, per così dire, al suo presunto riduzionismo, essa è stata contrastata fin dagli albori per il suo modo troppo azzardato e settario di trattare opere e artisti. Come poteva Freud avvicinarsi al genio di Leonardo da Vinci se non sminuendolo? E cosa potrebbe mai

dirci un'analista sul bello e le sue forme se non finire per ridurre tutto alle deviazioni di un animo turbato già, addirittura, nell'infanzia? Queste questioni, più o meno legittime, non hanno impedito alla *patografia* (o psicobiografia) di ritagliarsi uno spazio all'interno della storia delle idee; così, da più di un secolo gli analisti si affiancano ai critici d'arte, o si sovrappongono ad essi, e tentano di scavare nel profondo di ogni opera alla ricerca di quell'impulso misterioso, di quel ricordo o vicenda personale che ha condotto l'artista a sublimare i propri sentieri dell'animo in un prodotto finito, pubblico e particolarmente atto a suscitare impressioni e interpretazioni in chi lo fruisce.

Nel complesso panorama della psicoanalisi applicata, però, è possibile individuare almeno altri due modi generali di avvicinarsi all'esperienza estetica che non coincidono con la patografia: nel primo caso la psicoanalisi ha avvicinato l'esperienza estetica nel segno della mancanza, della negazione, dell'indicibile. In esso l'opera si porrebbe sempre come termine medio tra un esplicitato sempre manchevole e un vuoto sempre inesplicitabile; nel secondo caso, invece, la psicoanalisi ha mostrato il volto della pienezza, della riuscita, dell'imposizione di un tutto che appaga. Qui, al contrario, l'arte arriverebbe a saturare il campo visivo presentandosi come l'ambito della completezza e della soddisfazione dei sensi.

Questi due modi di affrontare il problema del rapporto tra psicoanalisi e arte si possono individuare, anche se non in maniera sistematica, all'interno del pensiero lacaniano<sup>1</sup>. Vedremo tra breve perché. Per adesso ci preme avvisare il lettore che per formulare le ipotesi contenute in questa tesi abbiamo scelto il primo modello, quello della mancanza e del limite, per intenderci. Esso infatti si è rivelato più pertinente in una ricerca che miri a mettere in evidenza il tentativo dell'analista di nominare l'inconscio e dell'artista di dar voce all'ignoto attraverso un linguaggio che, più che saturare, implica sempre apertura ad innumerevoli possibilità.

---

<sup>1</sup> Cfr. la ricostruzione di Recalcati M. (2005), *Le tre estetiche di Lacan*, in «The symptom», Issue 6, Spring 2005, On line Journal for [www.lacan.com](http://www.lacan.com); Recalcati M. (2007), *Il miracolo della forma: per un'estetica psicoanalitica*, Bruno Mondadori, Milano.

Seppur l'obiettivo di Lacan<sup>2</sup> non sia mai stato quello di pronunciare un discorso completo sull'arte, egli sente l'esigenza di interrogare la pratica artistica come rappresentante per eccellenza del *simbolico* all'interno del quale sia possibile cercare le tracce, irriducibili ad esso, di quel *reale* altrimenti incontornabile<sup>3</sup>.

Secondo la prima modalità di occuparsi dell'esperienza estetica, l'inconscio, strutturato come un linguaggio, presenterebbe al suo interno un'alterità radicale, extrasignificante, che si mostrerebbe proprio nell'arte come «organizzazione del vuoto»<sup>4</sup>, bordatura, velatura, «presentificazione-assentificazione della Cosa»<sup>5</sup> (almeno nel primo Lacan). Ogni tentativo di dare forma alla Cosa è, in linea di principio, vano poiché pur essendo questa il motore della catena dei significanti, essa è anche ed essenzialmente vuoto, oggetto perduto. L'arte che cerca di avvicinarsi alla Cosa, allora, da un lato compie un'operazione di spostamento verso il *reale* e si fa punto di scaturigine di nuove rappresentazioni e vortice attivo di conoscenza. Dall'altro lato, però, tentando di cogliere l'abisso incolmabile che la caratterizza finisce per velare la vera natura della Cosa stessa. Paradossalmente, più le si avvicina, più la allontana, più la rivela e più la nasconde. Quando nel *Seminario VII* Lacan formula tali pensieri, sta pensando, ad esempio, alle mele di Cézanne. Nel gesto di dipingere, il pittore non imita l'oggetto, anzi, più cerca di trattarlo come un prodotto della natura e di avvicinarsi ad esso, più finisce per "stilizzarlo" facendo di questo *une autre chose*.

---

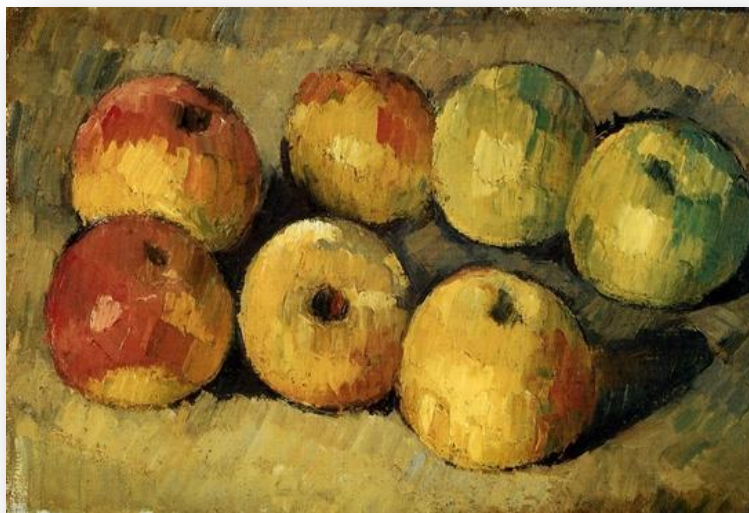
<sup>2</sup> Nonostante questo riferimento al pensiero lacaniano, atto a chiarire l'idea di *psicoanalisi dell'estetica* adottata nel presente lavoro, l'impostazione teorica che è stata data all'intera tesi segue integralmente le impronte del pensiero freudiano. Sia gli esempi analizzati che le opere discusse apparterranno per la quasi totalità agli scritti di Freud, così come la letteratura di riferimento sarà di matrice freudiana. Le ragioni di questa scelta teorica sono molteplici: il desiderio di porsi in continuità con il progetto di ricerca discusso all'inizio del percorso dottorale, l'obiettivo di concentrarsi su un universo di discorso circoscritto e unitario tale da poter essere trattato nell'arco degli anni di dottorato, la possibilità di entrare in contatto con studiosi e testi legati più specificamente alla psicoanalisi freudiana.

<sup>3</sup> Cfr., Lacan J. (1959-60), *Le séminaire VII, L'éthique de la psychanalyse*, Ed. du Séuil ; trad. it. *Il Seminario. Libro VII. L'etica della psicoanalisi* (1959-60), Einaudi, Torino, 1994.

<sup>4</sup> Lacan J. (1994), p.165.

<sup>5</sup> Ivi., p. 180.

L'oggetto-mela, così come è esposto nell'opera<sup>6</sup>, non è più in rapporto con l'oggetto di partenza – probabilmente le mele a cui il pittore si ispirava – bensì con la *Cosa* stessa, con l'irrappresentabile dunque; ecco perché «il suo senso è nuovo e inaudito»<sup>7</sup>.



Il rapporto tra arte e mondo o, sovrastrutturalmente, tra *simbolico* e *reale*, sarebbe sempre un rapporto mancato ma non nel senso di un rapporto improduttivo o eticamente scorretto. All'oggetto *simbolizzato*, infatti – seppur collocandosi in una sorta di *al di là* della *Cosa* – sarà comunque attribuito uno statuto rinnovato, «una nuova dignità»<sup>8</sup> ma a patto che sia chiaro l'allontanamento da ogni tentativo di imitazione<sup>9</sup>.

Le opere d'arte, allora, «elles ne font que feindre d'imiter les objets. Et c'est pour autant que l'objet est instauré dans un certain rapport avec *la Chose*, qu'il est fait pour cerner, pour présenter, absentifier à la fois *la Chose*»<sup>10</sup>. Il rapporto che l'arte intrattiene con la *Cosa* è, pertanto, un rapporto per certi versi difensivo, non a caso Lacan parla del discorso che si instaura tra l'arte e la *Cosa* utilizzando il termine

<sup>6</sup> Cézanne P. (1878), *Pommes*, Fitzwilliam Museum, Cambridge.

<sup>7</sup> Recalcati M. (2005).

<sup>8</sup> Ibidem.

<sup>9</sup> «plus sera présenté l'objet en tant qu'imité, plus il nous ouvrira cette dimension où l'illusion comme telle, comme exemple de ce brisement d'elle-même, vise autre chose», Lacan J. (1959-60), *Le séminaire VII, L'éthique de la psychanalyse*, Ed. du Séuil, p. 99

<sup>10</sup> «esse non fanno che tentare (fingere) di imitare gli oggetti. Ed è per questo che l'oggetto, che instaura e intrattiene un certo rapporto con la Cosa, è fatto per identificarla, per pesentarla ma allo stesso tempo per renderne l'assenza», Ibidem.



*refoulement* (rimozione). Diversamente da quanto accade nel rapporto tra la religione e la Cosa dove si ha piuttosto una *Verschiebung* (spostamento) e nel discorso scientifico dove si potrebbe parlare di un *rigetto* della *Cosa* attraverso una *Verwerfung* (rifiuto) «*dans l'art il y a une forme d'une Verdrängung (rimozione) de la Chose*»<sup>11</sup>. Per questa ragione, forse più che con ogni altro universo simbolico, è possibile individuare delle affinità tra il mondo dell'arte e quello dell'analisi: «entrambe risultano esperienze irriducibili sia all'*evitamento del vuoto* (praticato dalle derive dogmatiche del discorso religioso), sia ad una chiusura e ad una *saldatura del vuoto* (praticata dal discorso specialistico della scienza). Come l'esperienza della psicoanalisi, l'arte, indica Lacan, non evita né ottura, ma *costeggia e borda il vuoto centrale della Cosa*»<sup>12</sup>. È per questa ragione che abbiamo adottato questo tipo di sfondo teorico. Esso infatti mette in rilievo il cammino comune percorso dall'arte e dall'analisi verso l'incontro di quel reale che pur restando irraggiungibile rappresenta sempre ciò a cui occorre relazionarsi, il termine ultimo verso cui si tende, ciò che stimola e rende propensi al movimento. Attraverso questa operazione di risalimento verso il reale, ed è questo il punto che ci interessa maggiormente, è possibile, altresì, vedere il movimento compiuto dalla parola all'interno dell'esperienza artistica e di quella psicoanalitica; una parola che nel suo statuto rinnovato di *parola estetica* rischiera il funzionamento della facoltà linguistica umana nella comunicazione *tout court* con una luce del tutto diversa. Non è una parola che nomina, né che ingloba. Non è una parola che esprime né che circoscrive. Piuttosto sarebbe una parola che evoca e si astiene, che si protende verso *il senso* senza la pretesa di imporsi ad esso.

Quello che vorremmo cercare di mostrare, però, è che tale visione non implica il fatto che della parola si possano fare degli usi speciali e circoscritti teorizzando che solo puntualmente essa funziona così. Il nostro obiettivo, al contrario, è di far vedere come

<sup>11</sup> «nell'arte c'è una forma di rimozione della Cosa», Cfr. Lacan J. (1959 – 60), p. 91.

<sup>12</sup> Cfr. Recalcati M. (2005), in cui si mostra come l'opera d'arte resta in una relazione decisiva con il *reale* ma non avviene mai quello scadere nel culto della Cosa che per esempio si potrebbe rintracciare in alcune forme d'arte contemporanea. L'autore si riferisce qui ad alcune espressioni artistiche “estreme” legate al movimento della Body Art in cui il corpo dell'artista diventa luogo di un *acting out dell'orrore*: corpo straziato, tagliato, lacerato, mutilato, deformato, invasato da supplementi tecnologici, alterato nelle sue funzioni

ogni atto comunicativo sia sempre attraversato dalla mancanza e come l'essenza della parola, paradossalmente, sia proprio quella di non poter mai accedere alla nominazione del reale. Di questo, tuttavia, ci possiamo accorgere solo in certi momenti. Di tutti i proferimenti possibili solo alcuni riescono a mostrarci la vera natura del linguaggio.

Come abbiamo accennato sopra, però, c'è un'altra modalità attraverso cui la psicoanalisi si avvicina all'esperienza estetica, ovvero, quella che contempla l'opera d'arte come ciò che soddisfa e satura, come ciò che riempie e colma.

Si tratta dell'*estetica anamorfica* lacaniana, la cui teorizzazione è presente all'interno *Seminario XI*. L'esempio preso in questo caso è quello de *Gli ambasciatori* di Hans Holbein dipinto attorno al 1533:



In quest'opera il fenomeno dell'anamorfosi prenderebbe corpo nella "macchia" che svelerebbe a una fruizione obliqua del quadro, la presenza di un teschio nel bel mezzo della scena rappresentata. Lacan vuole mostrare che, a differenza di un tipo di arte intesa come "organizzazione della mancanza" in cui ad essere elevati al rango della Cosa erano oggetti di uso comune come le mele di Cézanne, in questo tipo di opere ciò che avviene è che il reale non viene contornato, né nascosto, bensì mostrato nella sua incandescenza. Lo spettatore non è messo (all'oscuro) davanti ad un oggetto che ripropone il vuoto della Cosa e del reale irraggiungibile (una mela mai più mela) ma interpellato a prendere parte all'opera stessa e a contribuire con la propria posizione

dello sguardo all'emergere del reale stesso. Seppure in una forma "puntuale" il reale nell'arte dell'anamorfosi non resta "fuori dal significato", non coincide con quella dimensione in cui *Das Ding* (la Cosa) permaneva celata, ma si fa incontro, emergenza. L'arte riesce a far sorgere il reale (l'infigurabile, il non-figurabile) ma «solo attraverso un'operazione formale»<sup>13</sup> che pone al centro del quadro<sup>14</sup> una "sporgenza", una macchia, un oggetto sospeso e obliquo.

Portando avanti l'analogia con la *nominazione* analitica, allora, in questa prospettiva occorrerebbe individuare un certo uso del linguaggio che fosse per così dire totalizzante. Solo una parola che nell'atto di nominare riuscisse a ricoprire il totale della cosa e ad esaurirne tutti i possibili sensi e tutte le possibili forme d'uso, infatti, potrebbe entrare a far parte di questa cosiddetta estetica del pieno.

Il problema, però, è che quando si scruta attentamente lo *spazio* analitico e quello artistico da un punto di vista linguistico, ci si rende conto che la contemplazione di una parola di questo tipo sarebbe del tutto insensata; essa comporterebbe, come scriveva Wittgenstein nel *Tractatus*, un'operazione *illogica* come quella di abbandonare la scala subito dopo esservi saliti<sup>15</sup>.

Una parola che consentisse una nominazione globale della cosa, infatti, dovrebbe quasi coincidere con il mondo e di conseguenza finirebbe per non considerare tutta una serie di fattori che sono propri dell'essere umano e del suo essere un animale linguistico: la sua corporeità da sempre mancante<sup>16</sup>, l'irrappresentabilità della memoria e dell'inconscio, la distanza che il linguaggio stesso crea tra soggetti parlanti e all'interno del singolo. Su questi temi (e a partire da queste premesse) abbiamo cercato di riflettere nella presente tesi.

Più sistematicamente, il lavoro si divide in tre capitoli.

---

<sup>13</sup> Cfr. Recalcati M. (2005).

<sup>14</sup> Ricordiamo che nel Seminario XI Lacan affronta il problema della «funzione quadro» che è strettamente legato al problema della rappresentazione: «Est-ce là ce à quoi je vous mène *en distinguant le tableau de ce qui est la représentation* ? Assurément pas, sauf dans de très rares œuvres, *sauf dans une peinture qui quelquefois en effet émerge, apparaît, qui est peinture onirique* mais combien rare, et d'ailleurs, à peine situable dans la fonction de la peinture» p. 59.

<sup>15</sup> Cfr. Wittgenstein L. (1964), *Tractatus logico-philosophicus*, Einaudi, Torino.

<sup>16</sup> Cfr. Zenoni A. (1999), *Il corpo e il linguaggio nella psicoanalisi*, Mondadori, Milano.

Il primo è dedicato specificamente al rapporto tra la psicoanalisi e la parola. Passando per la definizione che una delle pazienti di Breuer a cui si interessò fortemente Freud, Bertha Pappenheim (Anna O.) diede della pratica analitica denominandola *Talking cure* e mettendo in primo piano la dimensione “parlata” della cura psicoanalitica, siamo arrivati alla disciplina che ha messo a tema il rapporto tra psicoanalisi e linguaggio, ovvero, la cosiddetta *linguistica psicoanalitica*. I principali esponenti di questo tipo di indagine (Michel Arrivé, Didier Anzieu, André Green, Paul-Laurent Assoun)<sup>17</sup>, hanno indagato innanzitutto il “rapporto” teorico che intercorre tra il pensiero freudiano e quello del padre della linguistica: Ferdinand de Saussure. La linguistica psicoanalitica mira a rinvenire nelle pieghe del pensiero analitico alcune nozioni chiave come quelle di *rappresentazione* (di cosa e di parola), *linguaggio*, *pensiero* ecc ... sottolineando come nonostante l’obiettivo di Freud non fosse quello teorico di indagarne la natura di tali concetti, egli sia fatto carico (inevitabilmente) di un’ampia e sofisticata riflessione linguistica spesso “imposta” da esigenze cliniche come è accaduto per i casi di afasia di cui ebbe modo di occuparsi. Seppure non ci sono prove dell’influenza del pensiero saussuriano su quello freudiano (sembra che i due non si fossero mai conosciuti) un’indagine incrociata su alcuni dei termini che attraversarono – più o meno nello stesso periodo – il loro pensiero, contribuisce a rischiare e a rendere più dinamiche sia le riflessioni dell’analista che quelle del linguista. Oltretutto ci permette di interrogarci su quegli “strumenti” teorici legati alla riflessione linguistica (da un punto di vista filosofico e clinico) di inizio secolo che restano tuttora tra i più dibattuti.

Se il ricorso alla linguistica può mettere in evidenza la struttura semantica di alcuni termini utilizzati come utensili per la ricerca e la pratica clinica, tuttavia, è solo immergendosi nel lavoro dell’analista e nell’operato che esso porta avanti nel suo lavoro quotidiano che è possibile vedere da vicino quel “laboratorio di parola” che è la psicoanalisi. Ne *L’interpretazione dei sogni*, in *Psicopatologia della vita quotidiana e*

---

<sup>17</sup> Nell’intero lavoro di tesi, gran parte della letteratura utilizzata sarà legata alla filosofia francese. Questa scelta “teorica” è scaturita da una lunga permanenza, durante gli anni del dottorato, presso l’Università Paris Descartes e da una collaborazione intensa con il linguista e psicoanalista Laurent Danon-Boileau.

nel saggio su *Il motto di spirito*, Freud fornisce alcuni degli esempi più interessanti dell'uso che della parola si fa nella pratica analitica. Dalle riflessioni contenute in questi scritti (e in quelli che presentano degli evidenti collegamenti ad essi) è possibile notare come il pensiero freudiano sia attraversato da una nozione specifica di linguaggio che si mostra bene nella sua “concretezza”. Le parole sono spesso trattate come cose, come oggetti con cui giocare, non a caso, si fa spesso riferimento al *rebus* e alla maniera di decifrarlo nonché all'infanzia, con il suo peculiare modo di vivere il/nel linguaggio:

«il pensiero che [...] si tuffa nell'inconscio non fa altro che ricercare la vecchia dimora del gioco di parole di un tempo. Il pensiero è stato riportato per un momento allo stadio della fanciullezza per riconquistare il possesso della fonte infantile di piacere»<sup>18</sup>.

Questa regressione al linguaggio “arcaico” dell'infanzia, che consente anche in età adulta di giocare con le parole, è possibile, dice Freud, perché esse vengono usate facendo leva sulla loro *naturale* ambiguità e su quella molteplicità di relazioni concettuali che è loro propria<sup>19</sup>. In questa prospettiva risulta chiaro come anche l'ascolto che si debba fare di tale parola risulti in qualche modo “deformato”. Abbiamo, pertanto, cercato di analizzare il tipo di “ricezione” che questa parola impone all'analista, mettendo in evidenza il suo aspetto “chimico” in cui «il contenuto psichico viene separato dal suo contenente linguistico»<sup>20</sup>. In questo modo è possibile inferire quella “sostanza” inconscia che fa da fondo alla rappresentazione linguistica e che porta con sé il piacere primitivo che si sprigiona in questo uso estetico della parola. Date queste indicazioni è chiaro come lo scambio dialogico tra paziente e analista non segua le regole comuni della comunicazione ma in qualche modo le metta alla prova:

il paziente non *dice* il suo desiderio quando *parla* così. E ciò che l'analista sente (*il entend*) non è ciò che egli dice. Il significante che il discorso manifesta trasporta nella sua scia, come una cometa che si trascina, qualcosa che resta radicalmente esteriore – ed estraneo – alla soggettività della sua enunciazione. E ciò che rende l'analista ricettivo a questo stesso

<sup>18</sup> Il passo è relativo alla creazione di un motto di spirito in Freud S. (1905), *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio* in Opere 1886- 1921, p. 1152.

<sup>19</sup> Ivi, p. 1153.

<sup>20</sup> Rolland J.-C. (2006), p. 58.

significante è il discorso interiore che raddoppia (*double*), a sua insaputa, il suo ascolto aprendolo a ciò che anima la parola ascoltata (*entendue*)<sup>21</sup>.

È in questa peculiarità del “discorso analitico” che abbiamo cercato di rintracciare alcune delle caratteristiche che mettono in risalto la specificità del linguaggio umano. La nostra attenzione, più in particolare, si è focalizzata sul fatto che la parola si faccia *corpo* (impronta, alterità sonora) imponendo un tipo di ascolto che implica, sì, il passaggio dalla locuzione, ma per riferirsi ad altro. Il significante è come la scia di una cometa che lascia una traccia per indicare un cammino che sta altrove. Lo stesso orecchio dell’analista si modifica affinché quei residui *incandescenti* di inconscio possano fare breccia nel pensiero e passare, ma ricomponendosi attorno a una struttura semantica e sintattica che mantenga le tensioni affettive che attraversano il soggetto e le faccia emergere (facendo spesso emergere il soggetto stesso in quanto essere desiderante nonché l’oggetto del suo desiderio)<sup>22</sup>.

È dalle riflessioni su questi aspetti della parola analitica che è scaturita l’esigenza di metterne in evidenza la natura corporeo-sensoriale attraverso il ricorso alla disciplina estetica e all’influenza che questa ha nell’indagine sul discorso psicoanalitico. A tal proposito abbiamo visto come il riferimento a quest’ambito teorico sia presente nei testi di numerosi psicoanalisti (Murielle Gagnebin, Thomas Ogden, Serge Vidermann) con l’obiettivo di rendere il ricorso al mondo dell’esperienza estetica (come sensorialità e come mondo dell’arte) non come un orpello decorativo bensì come qualcosa che affonda le radici nel profondo del funzionamento del linguaggio psicoanalitico.

Per esplicitare e rendere più consapevole il rapporto tra psicoanalisi ed estetica abbiamo ripreso i testi che hanno inaugurato questo confronto, ovvero, gli scritti di

---

<sup>21</sup> Ivi, p. 94; abbiamo lasciato tra parentesi il verbo francese *entendre* usato nella versione originale perché rende meglio dell’italiano ‘sentire’ l’atto di recepire una parola pensando già ai rimandi che essa impone. Si tratta, infatti, di un ascolto che rimarca sia il coté sonoro della parola sia il suo riferimento al senso.

<sup>22</sup> Cfr. Freud S. (1900) *L’interpretazione dei sogni* in Opere 1886-1921, esempi di sogni legati al fuoco e al suo legame con l’attaccamento infantile a un oggetto e alla violenza *incandescente* che questo implica. Il sogno della ragazza che va all’Opera e la sorella le getta addosso un pezzo di carbone: «nessun *fuoco*, nessun *carbone* può ardere tanto quanto l’amore segreto di cui nessuno sa nulla» pp. 633- 634 e l’interpretazione dei sogni di fuoco, p. 664.

Freud sull'arte. Nel secondo capitolo della tesi, allora, abbiamo analizzato nel dettaglio i tre saggi più rappresentativi di quest'ambito: *Un ricordo d'infanzia di Leonardo da Vinci*, *Il Mosè di Michelangelo* e *Delirio e sogni nella Gradiva di W. Jensen*, rintracciando al loro interno tre modi attraverso cui Freud si avvicina all'arte. Nel primo abbiamo visto in opera quella tendenza patografica di cui abbiamo parlato, la più criticata nella storia di quest'ambito di applicazione. Seppur con l'obiettivo di mostrare l'erroneità di queste critiche, abbiamo visto come tra tutti gli scritti freudiani dedicati al mondo dell'estetica, quello su Leonardo mostri più degli altri la presunta vocazione della psicoanalisi a rintracciare nelle opere di un artista i sintomi che lo hanno spinto a produrre qualcosa anziché qualcos'altro e secondo modalità ben specifiche (ne sono un esempio i numerosi non finiti leonardiani o la ricorrenza a sorrisi enigmatici). Analizzando nel dettaglio gli strumenti teorici utilizzati da Freud, come la nozione di *fantasia*, abbiamo cercato di mostrare come si possa offrire una rilettura del saggio che metta in evidenza non tanto l'aspetto patologico di una personalità roboante come quella di Da Vinci ma che faccia risuonare tra le righe del testo freudiano una già completa teoria del *ricordo* e della *ricostruzione* a cui il ricordo è soggetto nella vita di ogni essere linguistico.

A tal proposito abbiamo proposto la distinzione tra un "modello interpretativo" e un "modello analitico". Il primo si fonderebbe su quella che Gombrich<sup>23</sup> ha definito «la teoria centripeta dell'espressione» per cui un contenuto di pensiero pre-formato potrebbe finire per essere "espresso" all'interno di un'opera d'arte e la comprensione dello stesso implicherebbe il "risalire" a quel punto dell'infanzia in cui questo pensiero trovò i mezzi per costituirsi. Secondo l'altro modello, invece, occorre tener presente l'aspetto *fantasioso* della memoria, ovvero, il suo carattere anzitutto linguistico e poi ricostruito: «in un certo senso la fantasia non ha mai avuto un'esistenza reale. Infatti non è mai riuscita a emergere nella coscienza, né è mai stata rievocata. Si tratta, dunque, di una ricostruzione dell'analisi, che, non per questo è meno necessaria»<sup>24</sup>.

---

<sup>23</sup> Cfr. Gombrich E. H. (1967).

<sup>24</sup> Freud S. (1919), *Un bambino viene battuto* in Opere 1886-1921, p. 2219.

Molti degli aspetti che vengono alla luce nell'opera di un'artista, allora, sono il risultato di una convergenza multifattoriale di elementi che contemplano non tanto il suo passato biografico come bacino di risorse (traumatiche) ma l'aspetto desiderante di una certa produzione e le influenze dell'epoca in cui questa si colloca, nonché, laddove accade, la spinta semantica fornita all'interno delle sedute psicoanalitiche.

L'analisi del secondo saggio, dedicato alla statua del Mosè di Michelangelo, ci ha consentito, invece, di occuparci di un altro aspetto linguistico che si insinua nel lavoro dell'analista che si occupa di arte, ovvero, la negazione. Se nello scritto su Leonardo l'obiettivo era stato quello di rivedere a grandi linee la teoria linguistica del *ricordo-fantasia* nel testo sul Mosè Freud si avvicina alla problematica del lavoro con l'assenza. Come si può ricostruire la genesi di una figura se i passaggi che ha dovuto subire per presentarsi come finita non sono più offerti alla percezione visiva? L'intento di Freud è quello pratico di ripercorrere il movimento che Michelangelo ha fatto subire al Mosè prima di collocarlo in quella specifica postura e quello metodologico di astenersi dallo spiegare i contenuti, le ragioni dell'opera, ma di ammirarla e apprezzarla in tutta la sua "mobile e statuaria dinamicità". Questo scritto ci ha consentito di interrogarci, ancora una volta, sul problema della fruizione del materiale analitico (linguistico e non) all'interno della seduta, dal momento che tutto ciò che trova posto in essa rimanda – anche grazie all'intervento del transfert – a una dimensione spazio-temporale psichica dell'inconscio che non coincide con quella della seduta in sé. Ecco perché è necessario sottolineare quella distinzione capitale che trova spazio nel pensiero freudiano<sup>25</sup> tra *Übertragung* (transfert) e *Übersetzung* (traduzione). L'ascolto rivolto ai *pensieri del sogno* ad esempio, implica il dover fare i conti con qualcosa che è materialmente assente ma che *traspare* nei contenuti trasmessi dalla parola del paziente. Questo lavoro con l'assenza, però, non avviene attraverso un'operazione di traduzione da una semiotica verbale a una pre-verbale o da una legata all'immagine del sogno verso una legata ai contenuti dello stesso. Si tratta, piuttosto, di un ascolto rivolto allo scarto, al silenzio, ai margini della parola del paziente (o dell'opera d'arte) e mira ad astenersi dal

---

<sup>25</sup> Cfr. Freud S. (1900), capitolo IV de *L'interpretazione dei sogni*.



comunicare o dall'indicare qualcosa ma stimola l'evocazione, apre la parola del paziente a nuovi orizzonti esperienziali, ad altri mondi associativi; così «la costruzione interpretativa *in analisi* iscrive nelle sue parole i pensieri che sfuggono alla percezione del paziente, riattivando così, su una scena momentaneamente isolata, la pienezza polisemica del discorso»<sup>26</sup>.

Di questa molteplicità di livelli semantici rievocati nella parola del curante si occupa il terzo dei saggi sull'arte analizzato: quello sulla *Gradiva* di Jensen. In esso è stato possibile rintracciare sia nelle complesse pieghe della trama romanzesca, sia nell'ambivalenza delle parole usate negli scambi dialogici dei due protagonisti, Zoe (Gradiva) e Norbert, una riproduzione fedele del procedimento analitico. Con il suo atteggiamento, al limite tra il tentativo di assecondare il delirio dell'amico amato e quello di far risorgere in lui il ricordo di un'amicizia d'infanzia, Zoe Bertgang, intrattiene con Norbert una serie di scambi che ricordano e ripropongono nelle fattezze quelli che potrebbero avere luogo in una seduta psicoanalitica: «Sento come se avessimo già diviso un pasto come questo duemila anni fa, non ti ricordi?»<sup>27</sup>, dice Zoe-Gradiva al suo amico Norbert che non si ricorda più di lei in quanto compagna di giochi dell'infanzia e vicina di casa e la scambia, invece, per una pompeiana rediviva vissuta all'epoca dell'eruzione del Vesuvio. Con questo e altri artifici retorico-stilistici Jensen racconta le vicende di un giovane archeologo curato sulla *strada* del suo delirio dall'intervento di colei che aveva finito per rappresentarne l'oggetto. Freud resta colpito dal modo in cui uno scrittore abbia potuto con tanta astuzia e maestria delineare il profilo psichico di due personaggi letterari mettendoli in condizione di vivere delle vicende che assomigliano fortemente ai passaggi di una cura analitica. Il saggio sulla Gradiva, allora, è doppiamente importante per gli obiettivi della nostra tesi perché mostra, da un lato, come al livello della scrittura sia possibile rendere con giochi di parole e ambivalenze semantiche i passaggi tematici di una storia e di un delirio che si gioca tutto sul terreno degli equivoci. «Gradiva era seduta da qualche parte al *sole*»?

---

<sup>26</sup> Rolland J.-C. (2006), p. 97.

<sup>27</sup> Freud S. (1907), p. 1293.

Dove il *sole* era l'hotel dove la ragazza alloggiava, oppure la frase di Zoe: «Mi sono da tempo abituata ad essere *morta*» in cui l'occorrenza del termine 'morta' rimanda sia al delirio relativo alla pompeiana scomparsa nel corso dell'eruzione, sia alla realtà dell'essere stata dimenticata da Norbert a cui si ricollega, altresì, la frase: «a me è giusto che tu dia il fiore dell'oblio».

Dall'altro lato l'interesse per questo saggio è dato dal fatto che a livello teorico esso mette in evidenza, meglio di ogni altro, la vicinanza sul piano metodologico tra il fare dell'analista e quello del poeta (scrittore) nella loro *attenzione fluttuante* nei confronti della parola e nell'uso *estetico* che di essa viene messo in atto.

Se nei saggi sull'arte la dimensione estetica e quella psicoanalitica si raggiungono con una certa facilità, il terzo capitolo è stato scritto con l'obiettivo di mostrare che il legame che intercorre tra le due discipline non si trova delimitato nel solo dominio dell'arte. Di esso è possibile mettere alla prova il funzionamento anche e soprattutto nell'ambito clinico e negli scambi dialogici tra paziente e analista. Lì, meglio che altrove, *l'uso estetico della parola* mostra la sua effettiva fruttuosità e rende visibili quegli elementi, a cui abbiamo accennato più sopra, che sono strettamente legati alla sonorità, al corpo e agli affetti che, tramite il linguaggio, lo attraversano.

Per queste ragioni abbiamo pensato di dedicare una prima parte di questo capitolo alla patologia dell'autismo che in questi ultimi anni ha fatto discutere gli specialisti del settore e non solo<sup>28</sup>. Dopo un breve *excursus* atto a ripercorrere le tappe più importanti della storia di questa sindrome<sup>29</sup> abbiamo focalizzato la nostra attenzione sulla poliedricità (di sintomi e di approcci) che essa presenta ponendo l'accento sul fatto che al variare delle griglie teoriche con le quali viene valutata si modificano anche le modalità con cui essa viene affrontata<sup>30</sup>. Poiché queste questioni sollevano non pochi problemi di natura etica legati alla clinica abbiamo concentrato la nostra indagine sul problema del singolo, mostrando come il fatto che non si possa inserire l'autismo in una categoria nosografica specifica, comporti un tipo di approccio che consideri la sua

---

<sup>28</sup> Cfr. Laurent E. (2013).

<sup>29</sup> Cfr. Frith U. (2003).

<sup>30</sup> Cfr. Ansermet F., Giacobino A. (2012).

molteplicità espressiva e, quindi, cerchi di farvi fronte adattandosi alle esigenze del singolo paziente e delle sue peculiarità. L'altra ragione per cui abbiamo intrapreso questo terreno teorico è che nella cura dell'autismo infantile con un metodo che contempli il contributo di uno psicoanalista sono "rispettati" non solo i criteri dell'unicità ma, viste le premesse teoriche dell'ambito analitico, anche tutte quelle varianti relative all'uso del linguaggio e all'attenzione nei confronti della corporeità che mirano a un ristabilirsi dell'integrità del soggetto in continuità con le persone che gli stanno accanto e con il mondo che lo circonda<sup>31</sup>. Alcuni bambini autistici hanno paura di perdersi in una pozzanghera poiché il sentimento della loro integrità corporea è talmente fragile che essi temono di cadere nell'acqua e di disciogliersi in essa. Altri non riescono a convergere lo sguardo sul medesimo oggetto contemporaneamente ad un'altra persona e la loro entrata nella simbolicità, in molti casi, avviene in uno stadio molto tardo dello sviluppo. Questi e altri sintomi rendono fondamentale un approccio che tenga conto della loro maniera speciale di vivere nell'ambiente e di percepire i confini del proprio *Io* attraverso un uso del linguaggio non invasivo che spesso assomiglia molto a quello (sonoro) delle onomatopее. È proprio attraverso la patologia dell'autismo, pertanto, che è possibile, nonostante la vastità di varianti che la caratterizzano, indagare alcuni usi corporeo-sensibili della parola che possano avere un qualche impatto anche su bambini che non parlano ancora o, il cui uso del linguaggio, si limita all'imitazione automatica di porzioni udite o a frasi apprese a memoria in maniera stereotipata.

Per mettere alla prova ancora più nel dettaglio la nostra ipotesi teorica della parola analitica come parola estetica abbiamo pensato, però, che fosse necessario avvalerci di un corpus di dati che fosse, in qualche modo, già pronto per l'analisi, ovvero, che consentisse una trattazione dello scambio tra paziente e analista in maniera più sistematica. Per questa ragione, pur avvalendoci della metodologia acquisita nel corso di

---

<sup>31</sup> Cfr. Danon-Boileau L. (2012).

incontri seminariali volti alla discussione di casi clinici in itinere<sup>32</sup>, abbiamo pensato di scegliere due casi noti alla letteratura psicoanalitica applicata all'infanzia: il caso di Sammy analizzato da Joyce McDougall nel 1954 e quello della piccola Piggie, affidata alle cure di Donald Winnicott nel gennaio del 1964.

In essi, abbiamo rintracciato la ripetizione di alcune occorrenze particolarmente importanti per la loro polivalenza semantica e per il trattamento ad esse riservato da parte dell'analista e dell'analizzando. Con l'obiettivo di indagare il loro valore all'interno dell'economia della cura abbiamo, così, rivolto la nostra attenzione ai contesti (comunicativi) in cui tali occorrenze si collocavano.

La scelta del caso di Sammy è stata dettata dal fatto che il bambino ha un uso del linguaggio molto peculiare e, per certi versi, particolarmente *poetico*. Esso si presta bene a un tipo di indagine che voglia mettere in evidenza i percorsi del pensiero inconscio quando incontra le maglie del linguaggio e lo sforzo che l'analista deve compiere per dare voce al pensiero del paziente attraverso lo scioglimento di certi nodi concettuali e la sua costruzione interpretativa.

Eccone un esempio. Sammy pronuncia la seguente frase: «... le Visage. Le mignon petit visage. Personne ne le sait. Le Visage est par ici, pas par là, il est caché derrière l'arbre. Je suis le loup et je suis le lion. Je vais vous attraper. [...] Vous avez un visage agréable»<sup>33</sup>, così l'analista coglie i sentimenti di ambiguità che il bambino ha nei confronti di questo strano “personaggio fantastico” che viene evocato spesso nel corso delle sedute. Poi affianca questa sensazione al riferimento che Sammy fa al suo viso e chiede se è lei stessa ad essere Visage Magique. L'analista conosce bene la tipicità di questo atteggiamento all'interno della cura così dà un nome al personaggio («forse Visage Magique sono io») perché coglie l'ambivalenza sentimentale di Sammy nei confronti dello stesso. Ambivalenza che non è stata resa *linguisticamente* – Sammy non

---

<sup>32</sup> Mi riferisco ai seminari *Les troubles précoces de la communication et du langage Perspectives croisées psychanalytiques et linguistiques* organizzati da F. Moggio, L. Danon-Boileau e M. F. Bresson e svolti nel corso dell'A.A 2012/2013 presso il Centre Alfred Binet di Parigi.

<sup>33</sup> « ... Il Viso. Il carino e piccolo Viso. Nessuno lo sa. Il Viso è da questa parte, dall'altra, è nascosto dietro l'albero. Io sono il lupo e il leone. Vi prenderò. [...] Voi avete un viso piacevole», McDougall (1966), Sesta seduta, 4 novembre 1954, p.44.

sa chi è Visage Magique pur rinviando alle connotazioni di «carino e piacevole» e di «lupo e leone» – ma è stata resa *corporalmente* trovando spazio nel bacio all'analista che si trasforma in morso e nell'abbraccio che strappa i vestiti.

In un'altra seduta, in uno stato più avanzato della cura in cui sono emerse a più riprese quelle che si riveleranno come le tendenze omosessuali del bambino, egli dice all'analista: «ce mouchoir appartient au mari de ma maitresse. Je me mouche dedans tout le temps. C'est bien mieux que le Kleenex que vous me donnez pour m'y moucher!» e la risposta dell'analista è: «J'ai l'impression que tu te sens plus en sécurité avec le mouchoir de M. Dupont» e Sammy risponde: «Oui. C'est comme si c'était un morceau de lui. C'est comme si nous nous touchions le nez l'un contre l'autre»<sup>34</sup>. Per quanto si tratti di un brevissimo passaggio gli elementi che sono in gioco sono numerosi. Tra questi compare la messa in gioco dell'elemento della «sicurezza» evocato dall'analista. Esso è legato al fatto che nei momenti precedenti si era discusso del mettersi al riparo da alcuni problemi che colpivano il bambino relativamente a certi suoi pensieri. Un altro elemento importante è, appunto, quello dell'omosessualità, che scaturisce dall'appagamento dei sensi nel momento in cui si possiede un pezzo (*morceau*) del marito della balia e, infine, sulla stessa linea di pensieri, ciò che fa desiderare a Sammy di *far toccare* i nasi l'uno contro l'altro (egli poco prima aveva parlato pure del desiderio di far ricongiungere due vagoni della metro).

Questi esempi come quelli analizzati nel capitolo dedicato ai casi clinici, mostrano con una certa evidenza l'approccio scelto nella nostra indagine sul linguaggio in psicoanalisi.

Sulla stessa lunghezza d'onda si pone l'analisi del caso winnicottiano della piccola Piggie. Qui, però, essendo la paziente molto più giovane di età (aveva poco più di due anni quando cominciò le sedute), la dimensione *corporea* è molto più visibile poiché la comunicazione avviene attraverso un tipo di parola che si avvale della postura,

---

<sup>34</sup> «questo fazzoletto appartiene al marito della mia maestra. Io mi ci soffio il naso tutto il tempo. È molto meglio dei Kleenex (è una marca di fazzolettini) che mi date voi per soffiare il naso!» «Ho l'impressione che tu ti senta in sicurezza con il fazzoletto del Sig. Dupont» «Sì. È come se fosse un pezzo di lui. Come se noi ci toccassimo il naso l'uno contro l'altro», McDougall J. (1966), 120<sup>a</sup> seduta, 13 maggio 1955, p. 183.

della posizione nello spazio fisico dell'analista e della paziente e, soprattutto, del gioco. Ogni progresso compiuto da Piggie passa dalla *nominazione* di un affetto da parte dell'analista che legge nelle storie che la bambina fa vivere ai personaggi-animati con cui gioca tutta una serie di angosce e problemi irrisolti che colpiscono la sua serenità e le impediscono di giocare con piacere. Anche questo caso è esemplare perché presenta con estrema chiarezza alcuni dei temi considerati come classici per l'applicazione della psicoanalisi all'infanzia. Tra questi troviamo l'analogia tra la sfera semantica del cibo (cibarsi, mangiare, vomitare, cucinare, preparare il pasto ecc ...) e la sfera del fare bambini (partorire, procreare, avere una grossa pancia ecc ...) e le questioni legate alla soggettività e alla costituzione di un'identità compiuta nello sviluppo di una bambina molto piccola. L'ulteriore merito di questo caso è che grazie al lavoro svolto in esso Winnicott sarà considerato come uno dei pionieri della psicoanalisi infantile nel momento in cui deciderà di considerare l'attività ludica come quello spazio noi-centrico in cui si instaura una comunicazione di tipo cooperativo e si costruiscono, insieme, le premesse per un linguaggio che possa dare voce alle angosce e a quei "pensieri non ancora pensati"<sup>35</sup>.

Per questo lavoro un ringraziamento particolare va al prof. Felice Cimatti grazie al quale il progetto ha preso vita e si è trasformato nella ricerca di un percorso triennale di dottorato; le sue osservazioni e i suoi suggerimenti sono stati fondamentali per lo svolgimento dell'intera tesi. Vorrei ringraziare altresì il prof. Franco Lo Piparo, tutor attento e collaborativo. Grazie alla sua sapiente supervisione l'esperienza dottorale ha acquisito un più ampio valore formativo.

Un profondo ringraziamento va al prof. Laurent Danon-Boileau che mi ha accolto presso la sua Università (Paris Descartes) e ha sostenuto vivamente la mia ricerca con seminari, discussioni e preziosi consigli metodologici e teorici. Lo ringrazio, inoltre, per avermi messo in contatto con ambienti fecondi e stimolanti per i temi trattati. Grazie a lui ho potuto fare la conoscenza della prof.ssa Murielle Gagnebin che vorrei altresì

---

<sup>35</sup> Cfr. Bollas C. (1987).

ringraziare per la sua calorosa e preziosa collaborazione nonché per le discussioni durante le quali ho potuto mettere alla prova le mie ipotesi teoriche.

Un ringraziamento speciale va a Valérie Pozner per aver arricchito e impreziosito affettivamente e culturalmente il mio soggiorno di studio parigino e alla prof.ssa Silvia Vizzardelli per aver contribuito con estrema dedizione alla revisione della tesi sollevando problematiche che grazie a lei sono riuscita ad affrontare e a trattare con più consapevolezza.

Grazie a Pietro Garofalo, Maria Grazia Rossi e Stefano Oliva per l'amicizia e per avermi offerto la possibilità di discutere di questioni teoriche con intelligenza ed entusiasmo.

Infine grazie alla mia famiglia (papà Franco, mamma Rosella e mia sorella Silvia) per il sostegno paziente e costante e ad André che mi incita a fare sempre meglio e che ravviva e rende speciale ogni giorno della mia vita.

## Note stilistiche

Nel testo si porranno in evidenza alcune parole o frasi seguendo diverse modalità. Se una parola è messa tra apici (‘’) è perché se ne vuole sottolineare l’ambiguità semantica e/o perché evoca metaforicamente altri campi del contenuto che le appartengono.

Tutte le frasi citate e le parole che rimandano a testi di autori utilizzati nella tesi sono messe tra caporali («»).

Le parole in *corsivo* sono quelle su cui si vuole richiamare l’attenzione perché particolarmente importanti o perché evocano degli universi semantici che sono eterogenei rispetto al loro significato letterale. In corsivo sono, altresì, le parole straniere, utilizzate comunemente o no, nel lessico italiano.

Ogni citazione ha il riferimento nella nota a piè di pagina.

Per alcuni testi citati è stata utilizzata la versione originale, per altri la traduzione italiana o francese (a seconda della disponibilità). Le frasi tratte da testi stranieri che si è ritenuto opportuno lasciare nella lingua originale per il rispetto del testo o perché particolarmente idiomatiche sono comunque tradotte in italiano per favorire la comprensione, la traduzione è collocata in nota mentre alcuni dialoghi tra paziente e analista si trovano tradotti direttamente nel testo per consentire un confronto più immediato e diretto.



## Capitolo 1

### Psicoanalisi e linguaggio

*Tudo isto è sonho e fantasmagoria,  
 e pouco vale que o sonho seja lançamentos como prosa de bom porte.  
 Que serve sonhar com princesas,  
 mais que sonhar com a porta de entrada do escritório?  
 Tudo que sabemos é uma impressao nossa,  
 e tudo que somos é uma impressao alheia, isolada de nos,  
 que sentindo-nos,  
 nos constituimos nossos proprios espetadores ativos.*

*Fernando Pessoa, O livro do desassossego*<sup>36</sup>

#### 1.1 La cura della parola

Il rapporto tra psicoanalisi e linguaggio è piuttosto esplicito già nel 1909, quando nel corso della prima delle *Cinque conferenze sulla psicoanalisi* pronunciate alla Clark University di Worcester (Boston) Freud cita Anna O e la sua *cura della parola* meglio nota come *Talking cure*: «La paziente stessa, che in quel periodo della malattia, cosa piuttosto strana, capiva e parlava solo l'inglese, battezzò questo nuovo tipo di trattamento col nome di “talking cure” e qualche volta lo chiamava scherzosamente “chimney sleeping”»<sup>37</sup>. La cosa che sorprende maggiormente Freud nel momento in cui espone al suo pubblico lo strano caso della paziente di Breuer è proprio il fatto che l'evocazione del ricordo di alcune scene “dolorose” vissute dalla ragazza facesse sì che la mente venisse in qualche modo “ripulita” (ecco l'allusione al lavoro dello spazza camino, *sweeping*) e non in modo temporaneo e precario bensì con un'efficacia tale da far scomparire i sintomi più acuti. Il prosieguo della conferenza si concentra sul rapporto tra trauma e sintomo e su come la pratica terapeutica dimostri che

---

<sup>36</sup> *Tutto questo è sogno e fantasmagoria. E non vale la pena che il sogno sia slancio come una prosa di buone dimensioni. A cosa serve sognare principesse più che sognare la porta di entrata dell'ufficio? Tutto ciò che sappiamo è una nostra impressione, e tutto ciò che siamo è un'impressione aliena, isolata da noi, che sentendoci, ci costituiamo come nostri propri spettatori attivi. Fernando Pessoa, Il libro dell'inquietudine.*

<sup>37</sup> Freud S. (1910), *Sulla psicoanalisi. Cinque conferenze* in Opere 1886-1921 p. 1515.

paradossalmente alcuni malati soffrano proprio di «reminiscenze»<sup>38</sup> (non ricordare in modo esplicito). Il rapporto con la parola viene, pertanto, preso in esame *en passant* e per quanto rappresenti, per altri versi, il nucleo “rivoluzionario” del discorso freudiano, non viene considerato come un *topic* a sé stante. Tutto questo è dovuto certamente al fatto che l’interesse di Freud era quello di divulgare le emergenti tesi psicoanalitiche e i termini chiave ad esse collegate piuttosto che dare inizio a una riflessione (quasi) filosofica sull’analisi della psiche e del linguaggio e sui loro rapporti. Resta dunque per certi versi sottaciuta la ragione per cui una tra le più note pazienti della letteratura psicoanalitica, Anna O, si fosse messa a parlare del suo trattamento nei termini di una *talking cure* e non per esempio di una *speaking cure*. Per quanto la cosa possa sembrare irrilevante, e probabilmente abbia un ruolo secondario nella contingenza della situazione analitica e linguistica della giovane paziente, agli occhi di chi analizza il rapporto tra psicoanalisi e linguaggio tale presunta sinonimia potrebbe non rivelarsi come tale. A farcelo notare, ad esempio, è Laurent Danon-Boileau che non a caso è uno psicoanalista nato come linguista. Egli si pone proprio tale interrogativo e cerca di rispondervi facendo appello alla motivatezza semantica di un atto linguistico pronunciato al posto di un altro :

Pourquoi la patiente parle-t-elle de *talking cure* et non par exemple de *speaking cure*? Le deux mots peuvent se traduire en français par ‘parler’ mais il y a des nuances. D’abord, tandis que *speaking* est tourné vers le sens, *talk* vise l’organisation matérielle des signifiants dans le tissu de la chaîne sonore. A *good talker* est quelqu’un qui a du bagout, un bon baratineur, quelqu’un qui est au fait des séductions de la parole. En revanche a *good speaker* est quelqu’un qui pense intelligemment ce qu’il exprime. Ensuite, tandis que *speaking* met au premier plan le lien établi par le sujet entre son processus psychique et la verbalisation qu’il en propose, ce qui prévaut dans *talk* c’est la dimension d’adresse à autrui. Le *talking* est la parole destinée. Il inscrit déjà la décharge de la verbalisation dans l’espace du transfert<sup>39</sup>.

<sup>38</sup> Cfr. Freud e Breuer (1892-1895), *Studi sull’isteria* p. 179; Freud S. (1937), *Costruzioni dell’analisi* in Opere vol. 11, p. 552.

<sup>39</sup> «Perché la paziente parla di *talking cure* e non per esempio di *speaking cure*? Entrambe le espressioni possono tradursi in francese con ‘parler’ ma ci sono delle sfumature che le distinguono. Innanzi tutto, mentre *speaking* è rivolto al senso, *talk* mira all’organizzazione materiale dei significanti nel tessuto della catena sonora. Un *good talker* è qualcuno con una buona parlantina, qualcuno che conosce bene le

Anche in italiano le due espressioni si tradurrebbero semplicemente con ‘parlare’ ma cosa implica questo? Che si potrebbe ipotizzare una loro equivalenza o che, al contrario, se ne potrebbero mettere in luce le differenze? Secondo Danon-Boileau sono due le cose che rendono fondamentale e univoco l’uso del sintagma *talking cure* al posto di *speaking cure*: l’attenzione nei confronti della materialità della parola – che implica una minore attenzione al contenuto esplicito e da dizionario delle frasi dette – e la necessità di rivolgersi all’altro, “l’altruismo” della parola – e perciò la presa in considerazione del punto di vista altrui e del fatto che è a un interlocutore che si sta parlando.

I due elementi presi insieme sembrerebbero presentare un certo grado di paradossalità. Se dovesse prevalere l’intento comunicativo, infatti, non ci sarebbe bisogno di soffermarsi sulla materia linguistica in quanto al primo posto ci sarebbe il contenuto dell’atto di parola e la sua efficacia. Viceversa, qualora l’attenzione fosse posta in prevalenza sull’aspetto sonoro (poetico e inconscio), quello sociale e altruistico dovrebbe essere messo necessariamente da parte. La specificità della parola psicoanalitica, tuttavia, sta proprio in questa copresenza. Il suo essere un atto di *talking* (sonorità che significa) implica che si può comprendere l’uso della parola facendo appello anche alle categorie dell’estetica<sup>40</sup>. L’apparente paradossalità intrinseca al *talking*, allora, è proprio ciò che ne costituisce la forza, ma di questo discuteremo nel prosieguo di questo lavoro.

---

seduzioni di cui è capace la parola. Al contrario un *good speaker* è qualcuno che pensa intelligentemente ciò che sta dicendo. Inoltre, mentre *speak* mette al primo piano il legame stabilito dal soggetto tra il suo processo psichico e la verbalizzazione che egli propone, ciò che prevale nel *talk* è la dimensione del rivolgersi all’altro. Il *talking* è la parola destinata. Ciò che iscrive la scarica della verablizzazione nello spazio del transfert», Danon-Boileau L. (2007), *La force du langage* in *Revue Française de Psychanalyse La cure de parole*, Tome LXXI, p. 1348.

<sup>40</sup> Con il termine estetica ci riferiamo alla duplice ramificazione che l’avvicina alla percezione sensoriale e alla dimensione più propriamente artistica. Per una trattazione più specifica di questo tema cfr. il capitolo 2.

## 1.2 Linguistica e psicoanalisi

Se il problema del rapporto tra psicoanalisi e linguaggio potrebbe ricevere una risoluzione definitiva ed esaustiva nella breve ma densa formula di *talking cure*, per altri versi la proliferazione di letteratura che si occupa di questo nodo e il riferimento esplicito all'ambito della linguistica apre orizzonti di ricerca sempre più ampi e complessi. Tra le tematiche più trattate a questo proposito spiccano certamente quelle legate alla teoria dell'enunciazione (in particolare quelle di E. Benveniste e A. Culioli) e ancor più – attraverso il passaggio dal pensiero di Jacques Lacan – a quelle legate al rapporto che intercorre tra le riflessioni freudiane facenti esplicito riferimento al linguaggio e quelle più puramente linguistiche di Ferdinand de Saussure (M. Arrivé, D. Anzieu, P.-L. Assoun). Strettamente correlati tra loro, entrambi i versanti appartenenti alla tradizione della *linguistica psicoanalitica* affrontano in linee generali due ordini di problemi. Il primo: tentano di ricostruire il pensiero freudiano attorno a nozioni legate al linguaggio considerate fondamentali per la comprensione della riflessione del padre della psicoanalisi su questo tema. Ne sono esempi cruciali: le riflessioni sull'afasia, sulla nozione di 'rappresentazione (di cosa e di parola)', il saggio sul motto si spirito e quello sulla negazione e, infine, l'indagine sul passaggio dall'inconscio al conscio. Secondo problema: tentano di spiegare il silenzio di Freud sulla sua contemporaneità linguistica (in particolare sulle teorie saussuriane), ovvero, per riprendere i termini originari del problema, tentano di rispondere alla seguente questione: «in che misura e in cosa la riflessione meta psicologica ha incontrato la questione della relazione *significante*»<sup>41</sup>?

Partiamo da questo secondo interrogativo seguendo l'attenta ricostruzione storica di Michel Arrivé<sup>42</sup>.

---

<sup>41</sup> Assoun P. L. (1992), *Représentations de mot et représentations de chose chez Freud: pour une métapsychologie du langage*. In «Histoire épistémologie Langage», Tome 14, fascicule 2 pp- 259-279, p. 260.

<sup>42</sup> Arrivé M. (1994), *Langage et psychanalyse, linguistique et inconscient. Freud, Saussure, Pichon, Lacan*, PUF, Paris, (trad. it. *Linguaggio e psicoanalisi, linguistica e inconscio. Freud, Saussure, Pichon, Lacan*, Spirali, 2005 Milano).

Freud e Saussure appartenevano alla stessa generazione. Il primo nacque nel 1856, il secondo nel 1857. La brevità della vita di Saussure (egli morì a soli 56 anni nel 1913) avrebbe forse potuto spiegare il perché egli non si fosse mai occupato di psicoanalisi. E tuttavia, negli anni in cui teneva i suoi corsi di linguistica (tra il 1906 e il 1911) le opere di Freud erano già note e numerose e, dettaglio ancora più importante, erano diffuse proprio all'Università di Ginevra. Théodore Flournoy, collega di Saussure, infatti, non solo conosceva gli *Studi sull'isteria* ma aveva addirittura pubblicato un resoconto de *L'Interpretazione dei sogni*. Più che sull'ignoranza di Saussure in sé, allora, occorrerebbe interrogarsi sul rapporto che egli aveva con lo stesso Flournoy<sup>43</sup> per sapere se attraverso il suo scritto fosse riuscito a venire a conoscenza delle teorie psicoanalitiche.

Ma che dire di Freud? Poiché nell'universo germanofono la linguistica esisteva già prima di Saussure, la domanda che viene posta con ancora più frequenza è relativa alla sua supposta ignoranza delle idee linguistiche del suo tempo e, dunque, di quelle saussuriane espresse nel *Cours de Linguistique Générale* che era stato pubblicato nel 1916 e tradotto in tedesco fin dal 1931. La cosa risulta ancora più strana se si pensa al fatto che Freud conosceva bene uno dei Saussure, non Ferdinand bensì il figlio, Raymond. Quest'ultimo nel 1920 era stato preso in analisi da Freud e nel 1922 aveva pubblicato un libro dal titolo *La méthode psychanalytique* con la prefazione di Freud stesso. Un alone di mistero sembra, allora, avvolgere la vicenda dell'indifferenza tra Freud e il linguista ginevrino Saussure.

Al di là delle speculazioni che si possono fare attorno a un rapporto mancato, resta, però, la possibilità di interrogarsi sul «dialogo segreto»<sup>44</sup> che intercorre tra i due e sulla «prossimità costante dei loro codici»<sup>45</sup>. Se si analizzano alcuni nodi concettuali che stanno alla base del loro pensiero, infatti, si possono certamente stabilire delle

---

<sup>43</sup> Come sottolinea Arrivé i rapporti tra Flournoy e Saussure erano abbastanza stretti. Essi avevano lavorato insieme al famoso caso di Hélène Smith, giovane medium di Ginevra che praticava una lingua fonicamente simile al sanscrito dal momento che affermava di ricordare il suo antico stato di principessa indù.

<sup>44</sup> Assoun P.L.(1992), p. 276.

<sup>45</sup> Ibidem

sovrapposizioni tematiche pur restando chiara «la divergenza *di fondo* dei loro interessi e problemi»<sup>46</sup>.

Facendo le doversose distinzioni essi potrebbero incontrarsi, ad esempio, sulla nozione di *rappresentazione*. Per Saussure come sappiamo «il segno linguistico è un'entità linguistica a due facce» esso «unisce non una cosa e un nome, ma un concetto e un'immagine acustica. Quest'ultima non è il suono materiale, ma la traccia psichica di questo suono, la *rappresentazione* che ci viene data dalla testimonianza dei nostri sensi»<sup>47</sup>. La rappresentazione della parola e dunque l'immagine acustica, ci spiega Saussure, ha un carattere psichico che è evidente nel momento in cui, per esempio, senza dover muovere le labbra riusciamo ad evocare mentalmente pezzi di poesia o parlare con noi stessi senza articolare suoni. Nonostante l'apparente chiarezza, però, la definizione di segno, così come è formulata, pone secondo Saussure un problema terminologico. L'opposizione tra concetto e immagine acustica, infatti, non sembra rendere abbastanza conto del fatto che entrambi i versanti facciano parte proprio dello stesso tutto, il segno. Nell'uso comune *il segno* potrebbe finire per rimandare solo alla nozione di 'parola' e dunque, per lo più, a un'idea sensoriale: il segno 'cane' rimanda al suono 'cane', alla sua rappresentazione mentale sonora. Il problema, però, è che come mostra Saussure facendo l'esempio di 'arbor', *il segno* non rimanda solo alla parola 'arbor' e quindi all'immagine acustica, bensì al concetto di *arbor*. Solo se la parte concettuale e quella sensoriale (mentale) si uniscono si ha il segno 'arbor'. Se però l'uso comune che si fa del termine 'segno' rimanda più che altro alla parola che esso designa il problema del concetto è messo da parte. Per ovviare a questa ambiguità Saussure decide, allora, di rimpiazzare i termini 'concetto' e 'immagine acustica' con 'significato' e 'significante': «questi hanno il vantaggio di rendere evidente l'opposizione che li separa sia tra di loro sia dal totale di cui fanno parte»<sup>48</sup> ma allo stesso tempo consentono di consacrare il segno al linguaggio. Le due rappresentazioni o

---

<sup>46</sup> Ibidem *corsivo mio*.

<sup>47</sup> Saussure, Ferdinand de (1916), *Cours de linguistique générale* [1907 - 1911], Payot ; poi riedito nel 1972 ; trad. it. *Corso di linguistica generale*, Laterza, Roma-Bari 1967, p. 84, *corsivo mio*.

<sup>48</sup> Ivi, p. 85.

entità psichiche (concetto e immagine acustica o significato e significante) fanno parte del segno *linguistico* e pertanto appartengono irrimediabilmente al mondo della semiosi.

In Freud, la «qualità linguistica»<sup>49</sup>, invece, è riservata solo a una delle due classi di rappresentazioni, ovvero, la rappresentazione di parola (*Wortvorstellung*). Per Freud la rappresentazione di cosa ha un registro proprio (“extralinguistico”). Egli «non prova il bisogno di riassorbire la cosa in significato né la parola in significante»<sup>50</sup> per quanto in un passaggio dello scritto *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio* (1905) si occupi direttamente della materialità del significante ponendo l'accento sulla «forma dell'espressione» e sul fatto che in alcuni casi ciò che fa di una frase un motto di spirito non è il concetto che esso esprime bensì la maniera in cui il materiale linguistico si presenta<sup>51</sup>. Nonostante questo breve accenno a quella che sarebbe una forma rudimentale di *significante*, in Freud non c'è una teorizzazione esplicita del segno linguistico. Questo comporta che anche il tema del rapporto tra pensiero e linguaggio e tra linguaggio e mondo si presenti in maniera del tutto differente che in Saussure. In quest'ultimo il pensiero è piuttosto un pensiero-suono:

per cui la lingua elabora le sue unità costituendosi tra due masse amorfe. Ci si rappresenti l'aria in contatto con una estensione d'acqua: se la pressione atmosferica cambia, la superficie dell'acqua si decompone in una serie di divisioni, vale a dire di increspature; appunto queste ondulazioni daranno idea dell'unione, e, per così dire, dell'accoppiamento del pensiero con la materia fonica<sup>52</sup>.

In Freud, invece, si mantiene piuttosto una visione topica dei due poli per cui il pensiero, più che qualcosa di indeterminato e di articolabile attraverso il linguaggio, sarebbe all'opera attraverso le rappresentazioni di cose da un lato e di parole dall'altro definendosi in un continuo *va-et-vient*<sup>53</sup> tra un versante e l'altro. Secondo Assoun nella prospettiva freudiana anche la nozione generale di linguaggio ne risulterebbe

---

<sup>49</sup> Assoun P.L.(1992), p. 274.

<sup>50</sup> Assoun P.L.(1992), p. 275.

<sup>51</sup> Freud si sta occupando del celebre *Witz* che vede al centro il termine ‘famillionari’. Cfr. Freud S. (1905), p. 1052-1053.

<sup>52</sup> Saussure F. (1967), p. 137.

<sup>53</sup> «*andirivieni*», Assoun P.L.(1992), p. 275.

modificata. Non essendoci, infatti, alcuna distinzione tra *langage*, *langue* e *parole*, in Freud il termine *Sprache* conserverebbe il suo senso funzionale di *Linguaggio* fatto di parole, operante nella lingua e legato per esigenze cliniche al piano del proferimento<sup>54</sup>.

Resta allora sottinteso che seppur sia fruttuoso e produttivo il confronto tra alcune delle nozioni cardine del pensiero freudiano e di quello saussuriano conserva una certa legittimità solo se si tengono presenti le differenti griglie teoriche alle quali le stesse nozioni appartengono e che (non a caso) sono quelle del pensiero psicoanalitico e quelle del pensiero linguistico<sup>55</sup>.

Ma torniamo al problema principale di questo paragrafo che ci ha fatto arrivare fino a Saussure. Qual è il posto che nell'opera freudiana è occupato dalla riflessione sul linguaggio? Abbiamo detto che la nozione di *talking cure* per quanto esplicita, non basti a tener conto di tutta la forza con la quale la pratica psicoanalitica e le discipline del linguaggio siano legate tra di loro. Abbiamo anche detto che ci sono dei particolari nuclei tematici attorno ai quali il pensiero freudiano possa essere analizzato per estrapolarne alcuni aspetti più direttamente correlati a problemi di natura puramente linguistica. Vediamo allora di passarli in rassegna e di analizzarne non solo lo statuto ma il ruolo giocato all'interno dell'apparato teorico della psicoanalisi freudiana.

### 1.2.1 Un linguaggio “concreto”

La genesi della riflessione di Freud sul linguaggio è da rintracciarsi nell'opera del 1891 *Sulla concezione delle afasie. Studio critico* in cui appare la distinzione tra rappresentazione di parola e rappresentazione di cosa che, come vedremo, ritornerà in numerose delle sue più importanti opere. Ricordiamo che all'epoca in cui scrive questo

---

<sup>54</sup> Sempre secondo Assoun, mancando in Freud il principio dell'arbitrarietà del segno, anche il rapporto tra linguaggio e mondo sarebbe diverso. La sua idea è che nell'apparato teorico freudiano essi interagirebbero secondo l'ipotesi classica della convenzionalità (presaussuriana).

<sup>55</sup> Il rapporto tra Freud e Saussure sarà possibile ricostruirlo a posteriori attraverso la mediazione di Jacques Lacan. Per questo rimandiamo al lavoro di Michel Arrivé del 1994.



saggio Freud era un giovane medico di 35 anni che si occupava di istologia e di anatomia cerebrale. Uno degli obiettivi del suo scritto, infatti, era proprio quello di avanzare una critica nei confronti della teoria, allora dominante, della localizzazione delle funzioni psichiche tra cui compariva anche il linguaggio (da lui chiamato «apparato linguistico»). Per farlo aveva bisogno di strumenti metapsicologici come la definizione di rappresentazione. La distinzione tra *Wortvorstellung* e *Sachevorstellung*<sup>56</sup>, allora, non solo gli serviva a classificare determinati disturbi linguistici ma gli consentiva di interrogarsi sull'effettivo funzionamento dell'apparato stesso.

Per cominciare si occupa anzitutto di definire la parola: «dal punto di vista della psicologia la parola [...] è una presentazione complessa che si manifesta come una combinazione di elementi uditivi, visuali e cinestesici»<sup>57</sup>. Essa rimanda a quattro componenti della presentazione verbale<sup>58</sup>: «l'immagine-suono, l'immagine-lettera visiva, l'immagine-favella motoria e l'immagine-scrittura motoria»<sup>59</sup>. È la combinazione di questi elementi che definisce e determina il corretto funzionamento della parola. La conoscenza dell'esistenza di tali fattori, infatti, è data dall'analisi delle patologie del linguaggio che si presentano deficitarie in uno di questi aspetti o nella combinazione degli stessi. Ne consegue che l'apprendimento del linguaggio e successivamente della lettura e della scrittura, come esporrà ampiamente Freud, sarà determinato dall'alternarsi e dalle reciproche influenze e combinazioni di un aspetto della rappresentazione verbale sull'altro.

---

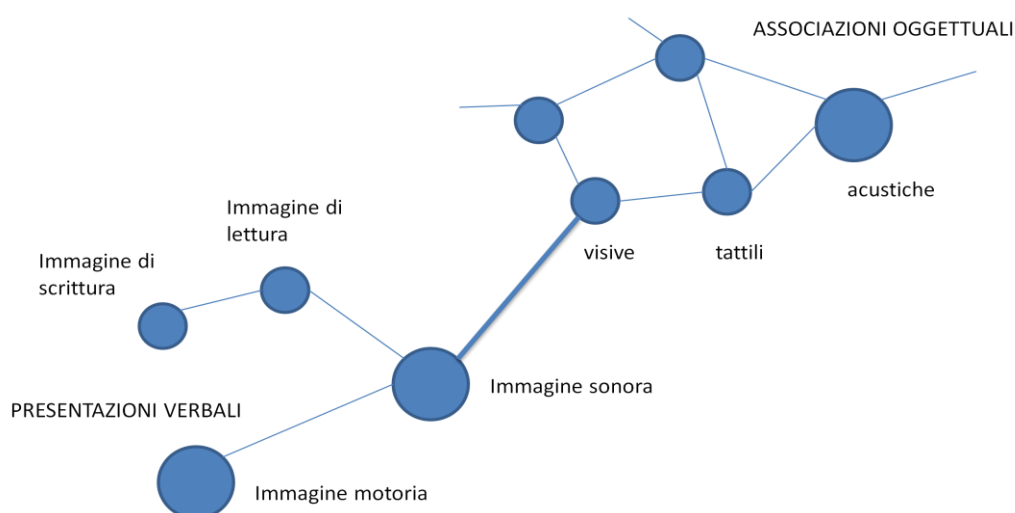
<sup>56</sup> La rappresentazione di cosa si può nominare anche con i termini *Objectvorstellung* e *Dingvorstellung* e come si vedrà nel prosieguo di questo capitolo si tratta di una distinzione importante. Mentre con *Objectvorstellung* si indica piuttosto la cosa come oggetto, con *Dingvorstellung* la si intende piuttosto come la cosa astratta, il concetto di cosa, anche per certi versi, l'ideale di cosa. *Sachevorstellung* rimanda invece allo stato di cose. Questo termine da un punto di vista di astrazione e concretezza si colloca, potremmo dire, a metà tra gli altri due. È interessante notare come Freud usi SV e OB negli scritti preanalitici mentre già ne *L'interpretazione dei sogni* si avvalga del termine DV.

<sup>57</sup> Freud S. (1891) *Zur Auffassung der Aphasien. Eine kritische Studie*. La parte qui citata si trova in Opere 1886-1921 p. 2041, nell'appendice allo scritto del 1915 *L'inconscio*.

<sup>58</sup> Nella traduzione italiana viene usato il termine 'presentazione' anziché 'rappresentazione' per evitare l'elemento di ripetizione introdotto dalla particella 'ri-'. In tedesco, infatti, il termine 'Wortvorstellung' non presenta questo problema. La problematicità è riscontrata anche in altre lingue (ingl. Representation, franc. Représentation, Esp. Representación, Portog. Representação).

<sup>59</sup> Freud S. in Opere 1886-1921 p. 2041, appendice a Freud S. (1915) *L'inconscio* in Opere 1886-1921.

Una parola, però, oltre ad essere il risultato di un complesso processo associativo di cui fanno parte elementi di origine visiva, acustica e cinestesica «acquista il suo significato perché collegata a una presentazione oggettuale (*Objektvorstellung*) [...] che è essa stessa un complesso di associazioni formato dalle più varie presentazioni visive, acustiche, tattili, cinestesiche e altre»<sup>60</sup> come si vede nello schema<sup>61</sup>.



Mentre la presentazione di parola è un complesso chiuso, anche se capace di estensione, quella di oggetto o cosa è sempre un complesso aperto, nella misura in cui le impressioni sensoriali ricevute da un oggetto presumono sempre l'esistenza di un gran numero di altre associazioni.

Si ha dunque significazione (*Sinn*) quando la presentazione verbale (vedi schema) si unisce alle associazioni oggettuali. La cosa interessante è che Freud chiama 'simbolico' il rapporto che intercorre tra questi due complessi rappresentazionali (o 'presentazioni' per la ragione succitata nella nota n. 58). Quando, infatti, il legame non funziona o non avviene Freud rintraccia quella che chiamerà afasia asimbolica. Egli rileverà, altresì, la presenza di altri tipi di afasia: quella verbale e quella agnosica. Nel primo caso ad essere difettosi saranno esclusivamente i collegamenti tra due o più

<sup>60</sup> Freud S. (1891) p. 2043, appendice a Freud S. (1915) in Opere 1886-1921.

<sup>61</sup> Fig. Diagramma psicologico di una presentazione verbale. Tratto da: appendice a Freud S. (1915) in Opere 1886-1921 p. 2044.

elementi della rappresentazione di parola, ovvero, tra l'immagine di scrittura, l'immagine di lettura e l'immagine motoria. Nel caso dell'afasia agnosica, detta anche afasia di terzo ordine, ad essere problematico sarà il riconoscimento degli oggetti e, dunque, il rapporto tra la presentazione oggettuale e l'oggetto stesso. L'agnosia, che normalmente si verifica nel caso di lesioni corticali gravi, potrà, come rimarca Freud, avere ricadute sulla competenza linguistica poiché, come accennato in precedenza, «tutti gli incitamenti a parlare spontaneo sorgono nel campo delle associazioni oggettuali»<sup>62</sup>.

Ancora una volta, come ci fa notare Assoun, si potrebbe rintracciare una qualche assonanza col paradigma saussuriano, nel senso che anche in Freud la simbolicità prenderebbe vita dall'incontro di due *nebulose* che nel suo caso sarebbero “la parola”, nel senso sopra specificato, e “la cosa” in quanto *Objektvorstellung*<sup>63</sup>. La differenza dei due approcci, però, resta sostanziale. Nel *Corso di linguistica generale*, Saussure parla delle due *nebulose* non riferendosi alla parola e all'oggetto bensì al pensiero e al suono e definisce la lingua, che per forzare l'analogia potremmo chiamare relazione di simbolicità, come quel «regno delle articolazioni [...] in cui un'idea si fissa in un suono e un suono diventa il segno dell'idea»<sup>64</sup>. Tutt'al più, allora, l'analogia tra la simbolicità in Freud e la simbolicità in Saussure si potrebbe rintracciare, come fa Michel Arrivé<sup>65</sup>, nella nozione di rappresentazione di parola (*Wortvorstellung*). Quest'ultima in qualche modo potrebbe essere paragonata alla nozione saussuriana di *signifiant* laddove nello schema sopra riportato il termine di immagine sonora rimanderebbe con una certa evidenza all'immagine acustica saussuriana. E, tuttavia, anche qui la differenza salta facilmente agli occhi. Per Freud la rappresentazione verbale (o per dirla con Saussure il significante) non è costituita esclusivamente dall'immagine acustica, sebbene questo nodo sia presentato nello schema come fondamentale per il legame alla presentazione

---

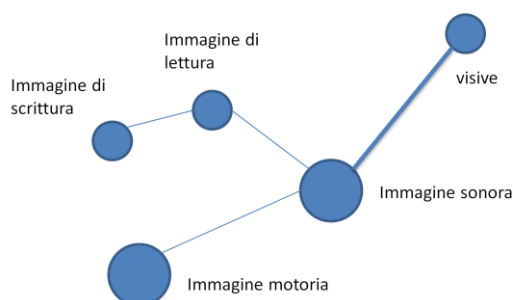
<sup>62</sup> Freud S. (1891), p. 2044, in appendice a Freud S. (1915) in Opere 1886-1921.

<sup>63</sup> Assoun P.L. (1992), p. 264.

<sup>64</sup> Saussure F. (1967), p. 137.

<sup>65</sup> Michel Arrivé « Langage et inconscient chez Freud : représentations de mots et représentations de choses », *Cliniques méditerranéennes* 2/2003 (n° 68), p. 7-21, p. 10.

oggettuale<sup>66</sup>. Essa presenta altresì un coté sensoriale e rappresentativo legato alla lettura, alla scrittura e a tutto ciò che di motorio viene implicato e rappresentato nell'espressione verbale attraverso l'apparato vocale e fonatorio.



Ecco perché la cattiva coordinazione di questi elementi legati al solo mondo del verbale (indipendenti dunque dal mondo oggettuale) dà vita a disfunzioni patologiche come le afasie verbali. Altro piccolo ma significativo dettaglio riguarda nella concezione freudiana il ruolo della scrittura. Sembra infatti che Freud non concepisca una verbalità che non la preveda e dunque, sembra che «l'idea di una parola sprovvista di immagine visiva gli sia totalmente estranea»<sup>67</sup>.

I problemi che gli interpreti di Freud (in questo caso Assoun e Arrivé) considerano più rilevanti restano, però, la determinazione della rappresentazione di cosa e le modalità operative con cui avviene il legame tra le due «galassie»<sup>68</sup>. Rispetto alla prima questione Arrivé si chiede, ancora una volta, se traducendo la terminologia freudiana nei termini saussuriani si possa capire meglio di cosa si tratti. Per fare ciò occorre anzitutto riprendere il testo di Freud e ricordare che secondo la sua ipotesi teorica la rappresentazione di cosa è un insieme aperto poiché suscettibile sempre di nuove associazioni. Un insieme aperto dato dal fatto che, come sottolinea Freud, l'apparente esistenza di una cosa rimanda a vari attributi e a innumerevoli impressioni

<sup>66</sup> «la presentazione verbale è legata alla sua terminazione sensoriale (mediante le sue immagini acustiche), alla presentazione oggettuale» Freud S.(1891), p. 2044. appendice a Freud S. (1915) in Opere 1886-1921.

<sup>67</sup> Arrivé M. (2003), p 11.

<sup>68</sup> Assoun P.L. (1992), p. 264, le due galassie sono ovviamente rappresentazione di parola e rappresentazione di cosa.

sensoriali. E, tuttavia, quando egli parla di come avviene la significazione – descrivendo come la parola si debba collegare alla rappresentazione oggettuale – fa esplicito riferimento solo al caso dei sostantivi. Arrivé ne deduce quindi che più che a un significato (nell’accezione saussuriana) quando parla di rappresentazione di cosa Freud pensi proprio a un «referente afferrato dalla percezione piuttosto che a qualcosa che si afferri concettualmente»<sup>69</sup>. Ecco perché Freud parlerebbe di sostantivi. La parola ‘albero’ acquisterebbe un senso solo se si riferisse all’oggetto albero, con tutte le numerose impressioni che questo può generare. Ma siamo proprio sicuri che sia possibile attribuire a Freud una concezione di questo tipo?

Probabilmente tale interpretazione potrebbe essere considerata valida in un solo caso, ovvero, laddove si concentrasse l’attenzione sull’uso che Freud fa del termine *Objektvorstellung*. Quando Freud usa effettivamente questo termine per descrivere la relazione di significazione tra parola e oggetto, allora, per certi versi, si potrebbe descrivere l’oggetto nei termini di un referente. Noi sappiamo, però, che Freud ritornerà sul rapporto tra rappresentazione di parola e di cosa e più in particolare si occuperà del sogno, del motto di spirito o dell’uso del linguaggio nella schizofrenia adottando altri due sinonimi (nemmeno poi tanto sinonimi): i termini *Sachevorstellung* e *Dingvorstellung* che gli consentiranno di ampliare considerevolmente e, per certi versi, specificare, la sua concezione di rappresentazione di cosa. Uno dei problemi potrebbe forse scaturire dal fatto che, come abbiamo visto, lo stesso termine tradotto in altre lingue si carica di almeno due equivoci. Il primo, di introdurre un elemento ripetitivo: re- se si usa l’inglese *representation* (o il francese *représentation*) o ra- se si usa l’italiano *rappresentazione*. Il secondo equivoco, il fatto che non ci siano diversi modi per nominare “la cosa” mentre in tedesco si può porre l’accento sull’oggetto con *Objekt* o sulla *coseità* più astratta a seconda se si usa *Sache* o *Ding*. Bisognerebbe allora indagare in quali contesti (in quali opere) Freud si avvale di un termine anziché di un altro ed eventualmente evidenziare un cambiamento nel suo pensiero, o più semplicemente, considerare il suo intento di porre l’accento su un aspetto piuttosto che

---

<sup>69</sup> Arrivé M. (2003), p. 11.

su un altro in quel determinato scritto. Resta certo, tuttavia, che se ci si limita a descrivere la teoria simbolica nel pensiero freudiano facendo esplicito riferimento all'esclusivo termine di *Objektvorstellung* si rischia, come è evidente nel testo di Assoun, di descrivere l'operazione freudiana nei termini di un *nominalismo sperimentale*. Nel passo in cui definisce la parola (*Wort*) e la rappresentazione oggettuale Freud cita J. S. Mill<sup>70</sup> relativamente al problema dell'*Objektvorstellung* come insieme aperto. Assoun ne deduce, allora, che Freud riprenda da Mill la dottrina della nominazione, per cui è possibile definire il rapporto tra concetti e segni e dunque «aborder l'objectivité par la nomination tout en pensant l'excès d'objectivité que la nomination laisse hors d'elle meme, étant elle-meme sélective»<sup>71</sup>. In questa prospettiva si può comprendere come anche secondo Arrivé quando Freud parla di rappresentazione di cosa pensi certamente a un referente, a qualcosa che possa essere esperito attraverso i sensi e afferrato dalla percezione. Ora, al di là della pregnanza più o meno forte della riproposizione saussuriana dei termini freudiani – uno degli obiettivi di Arrivé era di vedere se il termine saussuriano di 'significato' funzionasse nel testo freudiano – ci sembra che la lettura appena presentata del pensiero di Freud sul linguaggio si configuri come contrastante rispetto alla concezione linguistica che egli adotta nella totalità dei suoi scritti. Occorre pertanto mitigarne la portata considerando da un lato, il fatto che il saggio sulle afasie è uno scritto pre-analitico, e dall'altro lato, il fatto che in esso l'intento di Freud è quello specifico di classificare dei disturbi particolari del linguaggio che si presentano nei pazienti sotto forma di difficoltà a leggere, a scrivere o a nominare gli oggetti.

Se poi si considera la definizione che Laplanche e Pontalis danno della rappresentazione di cosa nel vocabolario della psicoanalisi si può vedere come essa appaia rischiarata da un punto di vista diverso, soprattutto se si tengono in conto gli altri scritti di Freud. I due autori ribadiscono che la nozione è presente molto presto nella

<sup>70</sup> J. S. Mill (1843), *Sistema di Logica*, libro I, cap. II; e anche Sir William Hamilton (1865), *Esame della filosofia* in Freud S. (1891), p. 2043, appendice a *L'inconscio*.

<sup>71</sup> «affrontare il problema dell'oggettività attraverso la nominazione sottolineando ciò che dell'oggettività eccede poiché la nominazione essendo selettiva lo lascia fuori di sé», Assoun P.L. (1992), p. 267.

dottrina freudiana (già appunto nel 1891 nel saggio sulle afasie)<sup>72</sup> e che essa venga spesso affiancata alla nozione di traccia mnemonica. Freud ne dà la seguente definizione specifica: «la rappresentazione di cosa consiste in un investimento non delle immagini mnemoniche dirette della cosa ma di quelle più lontane derivanti da queste»<sup>73</sup>. Secondo Laplanche e Pontalis da questa definizione si possono ricavare due assunti fondamentali:

1) Mentre la traccia mnemonica non è altro che l'iscrizione di un avvenimento, la rappresentazione che ad essa è legata la reinveste e la ravviva.

2) La rappresentazione di cosa non si può comprendere se la si considera come un analogo mentale della cosa poiché essa ne riprende dei complessi associativi di secondo grado che riguardano questo o quell'aspetto della stessa.

In questi termini comincia ad essere difficile considerare la dottrina freudiana come nominalista (Assoun) e definire la rappresentazione di cosa come un referente oggettivo (Arrivé). Queste due nozioni, inoltre, avranno nel pensiero freudiano una portata topica essenziale, per cui serviranno a segnare il passaggio dall'inconscio al conscio. La questione, allora, diventerà ancora più complessa e sarà necessario capire bene il valore che esse assumeranno nel corso degli anni.

Per questa ragione le osservazioni contenute nel vocabolario di psicoanalisi, derivando da considerazioni di più ampio raggio che trovano conferma o smentita all'interno della totalità degli scritti freudiani, consentono di considerare alcuni problemi in maniera più specifica e allo stesso tempo più globale. Se nel presente contesto il nostro obiettivo è di rintracciare le origini del pensiero di Freud sul linguaggio, consideriamo che sia di fondamentale importanza dipanare i nodi teorici che ruotano attorno alle nozioni di rappresentazione di cosa e di parola. Ci sembra, pertanto, necessario vedere in quale contesto tali nozioni appaiano e per quale ragione Freud se ne avvalga soprattutto se esse incrociano l'opposizione conscio/inconscio.

<sup>72</sup> Laplanche J. e Pontalis J.-B., *Vocabulaire de la psychanalyse* (1971), PUF, p. 417 - 418. I suoi autori segnano altresì che la rappresentazione di cosa viene ripresa successivamente nell'*Interpretazione dei sogni* con il nome di *Dingvorstellung*.

<sup>73</sup> La citazione è tratta dalle opere complete di Freud, *Gesammelte Werke*, vol X p.300, Imago, London; trad. it. *Pulsioni e loro vicissitudini* in Opere 1886-1921, 1915.

Nel saggio del 1915 (*L'inconscio*) Freud le usa per affrontare proprio questi problemi: la distinzione tra Inconscio e Conscienza e il passaggio dall'uno all'altra. Egli scrive: «La rappresentazione cosciente ingloba la rappresentazione di cosa più la rappresentazione di parola corrispondente, mentre la rappresentazione inconscia è solo la rappresentazione di cosa»<sup>74</sup>. Questa formula racchiude un importante enigma metapsicologico; si presenta con una chiarezza sconcertante e allo stesso tempo risulta terribilmente opaca<sup>75</sup>. Secondo Assoun Freud non sta ponendo l'equazione Inconscio = Cosa ma in qualche modo «designa un punto irriducibile al di qua della verbalizzazione [...] come uno stock di tracce mnemoniche»<sup>76</sup>. Si tratta di un punto fondamentale (il rapporto con i sistemi di memoria) ma allo stesso tempo ci sembra che resti da chiarire ancora una volta un equivoco.

Come mostrano Laplanche e Pontalis alla voce «tracce mnésique» (traccia mnemonica), in una lettera a W. Fliess del dicembre 1896 e poi nell'*Interpretazione dei sogni*, Freud afferma che la distinzione tra sistemi mnemonici è assimilabile alla distinzione tra sistema preconscious e inconscio<sup>77</sup>. Risulta pertanto ancora più chiaro che nella dottrina freudiana ci sia un legame tra i diversi sistemi mnemonici e il passaggio, anch'esso topico, dal preconscious al conscio. Poiché lo stesso problema riguarda, come abbiamo visto, la rappresentazione di cosa (solo inconscia) e la rappresentazione di parola (conscia) possiamo affermare che anch'esse abbiano un qualche legame con le tracce mnemoniche e tuttavia, non possiamo ridurre le une alle altre. La ragione di questa irriducibilità è spiegata dal fatto che le rappresentazioni (di cosa e di parola) implicano sempre una qualche forma di elaborazione della traccia mnemonica per mezzo di quelli che in psicoanalisi vengono denominati il processo primario e il processo secondario. Vale la pena aprire una parentesi attorno a questi due modi di

---

<sup>74</sup> Freud S. (1915) G.W., X, 300, in Laplanche J. e Pontalis J. – B., *Vocabulaire de la psychanalyse* (1971), PUF, p. 418.

<sup>75</sup> Assoun P.L. (1992), p. 269.

<sup>76</sup> Ibidem.

<sup>77</sup> Laplanche J. e Pontalis J.–B., *Vocabulaire de la psychanalyse* (1971), PUF, p. 490.



funzionamento del mentale per capire meglio il funzionamento dell'apparato rappresentazionale e il suo rapporto con la memoria.

Freud fa la distinzione tra processo primario e processo secondario in uno scritto del 1895, *Progetto di una psicologia* e poi lo riprende nel capitolo VII de *L'interpretazione dei sogni*<sup>78</sup>. Analizzando i sogni e studiando i sintomi dei pazienti, Freud si era reso conto che il funzionamento del mentale avveniva secondo leggi proprie, diverse da quelle dei processi di pensiero che si offrivano all'osservazione psicologica tradizionale. In particolare aveva potuto notare che c'erano due meccanismi che operavano sulle rappresentazioni: condensazione (*Verdichtung*, in una rappresentazione possono confluire tutte le significazioni portate da catene associative che si incrociano) e spostamento (*Verschiebung*, una rappresentazione che appare insignificante può vedersi attribuire tutto il valore psichico e l'intensità originaria che apparteneva a un'altra rappresentazione). Entrambi i meccanismi consentivano di descrivere la maniera di funzionare dell'inconscio e dunque del processo primario che gli appartiene. L'obiettivo di questi meccanismi è quello di stabilire un'identità di percezione<sup>79</sup> con un oggetto elettivo, ovvero, di riprodurre in maniera allucinatoria quelle rappresentazioni alle quali l'esperienza di soddisfazione originaria aveva conferito un valore privilegiato<sup>80</sup>. In tale prospettiva il processo secondario assolve, invece, a una funzione regolatrice resa possibile dalla costituzione dell'Io il cui ruolo principale è di inibire il processo primario. Ecco perché se nel processo primario era ricercata l'identità di percezione, nel processo secondario ad essere ricercata è l'identità di pensiero: «il pensiero deve interessarsi ai legami tra le varie rappresentazioni senza lasciarsi ingannare dalla loro intensità»<sup>81</sup>. Se questo avviene – come spiega Freud in *Supplemento meta psicologico alla teoria del sogno* (1917) – e la regressione allucinatoria ha la meglio, nel senso che le formazioni della fantasia e del desiderio non si limitano a fare da materiale per il lavoro onirico ma generano stati morbosi, si

<sup>78</sup> Si tratta di una distinzione che si manterrà costante in tutto lo sviluppo del pensiero freudiano.

<sup>79</sup> Cfr. Freud S. (1900), *L'interpretazione dei sogni* e Laplanche J. e Pontalis J. -B. (1971), *Vocabulaire de la psychanalyse*, PUF, p. 194.

<sup>80</sup> Cfr. Laplanche J. e Pontalis J.-B. (1971), *Vocabulaire de la psychanalyse*, PUF, p. 342.

<sup>81</sup> Freud S., G.W., II-III, 607-8.

presentano casi come la confusione allucinatoria acuta (*amentia di Meynert*) o la fase allucinatoria della schizofrenia.

Questo punto è molto rilevante per comprendere il trattamento delle tracce mnemoniche da parte dell'apparato psichico. Esse subiscono delle elaborazioni attraverso i processi che le rendono delle rappresentazioni a seconda se su di esse si concentra o meno un certo investimento affettivo. Come si costituisce, per esempio, il materiale dei sogni? I residui diurni vengono trasformati in modo da poter rispondere a delle «condizioni di rappresentabilità»<sup>82</sup>, ovvero, i pensieri sono trasformati in immagini e le rappresentazioni verbali in rappresentazioni di cosa (*Dingvorstellung* ne *L'Interpretazione dei sogni*). Quest'azione regressiva (verso l'Inc.) consente l'applicazione del processo primario, cioè, l'eventuale applicazione del meccanismo di condensazione (*Verdichtung*) o spostamento (*Verschiebung*) a quelle che non sono semplici impressioni sensoriali ma sono diventati veri e propri *ricordi di cose*<sup>83</sup> e che costituiranno il contenuto onirico manifesto. Così come i bambini a volte trattano le parole come cose<sup>84</sup>, nei sogni le parole (le rappresentazioni di parole) sono spesso soggette alle stesse composizioni delle rappresentazioni di oggetti<sup>85</sup>.

Rispetto a questo complesso procedimento i punti che ci interessano sono due: come avviene la rielaborazione delle tracce mnemoniche e come vengono trattate le parole. Nel primo caso occorre rivalutare il ruolo delle impressioni sensoriali; esse costituiscono il materiale di base su cui il processo primario lavora per operare la trasformazione in rappresentazioni. Quest'ultime serviranno da tassello nel lavoro

<sup>82</sup> Freud S. (1916), p. 2106 e Freud S. (1900), p. 727.

<sup>83</sup> Ibidem.

<sup>84</sup> Freud riprende questa idea anche nel 1909 in *Il caso del piccolo Hans. Analisi di una fobia di un bambino di cinque anni*, in *Opere 1886-1921* p. 1419: «Non dobbiamo dimenticare che i bambini trattano le parole in modo ben più concreto degli adulti, per cui le affinità di suono delle parole hanno per loro notevole importanza». In questa specifica circostanza Freud aveva potuto ipotizzare che la fobia del bambino si era spostata dai cavalli (*Pferd*) ai veicoli (*Wagen*) perché Hans in un racconto fatto al padre aveva ripetuto più volte l'episodio di un incidente di un amico che era caduto perché giocava a fare il cavallo. Hans diceva «*wegen dem Pferd*» (per via o a causa del cavallo). La parola '*wegen*' (causa) pronunciata da Hans '*Wägen*' aveva pertanto fatto da tramite per la fobia che era passata dai cavalli ai veicoli/vagoni (*Wagen*). Cfr. anche Laurent Danon-Boileau (2013), *Il bambino che non diceva nulla*, il caso di Kim sull'animale che morde e l'animale morto (in francese con la stessa pronuncia: *il mord, il est mort*).

<sup>85</sup> Cfr. Freud S. (1900), il celebre sogno *Autodidasker* p. 608. Cfr. a tal proposito Lacan *Séminaire III*, 1981, p. 269-271.

onirico per riuscire a raggiungere l'esperienza di soddisfazione o, ancora meglio, *l'identità di percezione* che corrisponde per il soggetto che sogna alla «ripetizione della percezione che è legata alla soddisfazione di un bisogno»<sup>86</sup>. Ma attenzione, non si tratta di ripetere un'esperienza percettiva brutta ma, appunto, di attualizzare una ripetizione rappresentata. Essa ha subito la trasformazione, per mezzo del processo primario, da traccia mnemonica a rappresentazione di cosa e, dunque, ha prestato il fianco a una modificazione di statuto che l'ha resa adatta a fare da materiale per il sogno stesso.

Per descrivere tale procedimento possiamo prendere un esempio riportato da Freud stesso ne *L'interpretazione dei sogni*; si tratta del sogno sulla «monografia botanica» riportato nella sezione dedicata al lavoro onirico<sup>87</sup>. Freud si sta interrogando sul rapporto tra il contenuto manifesto del sogno (il racconto del sogno) e i pensieri del sogno, ovvero, il suo contenuto latente. Si può arrivare a scoprire quest'ultimo solo se si «traducono» i segni di cui il sogno si compone «non secondo il loro valore figurativo ma secondo il loro rapporto simbolico»<sup>88</sup>, così come si fa quando si vuole decifrare un rebus<sup>89</sup>.

Il primo sogno raccontato in questa sezione, che rientra all'interno dell'indagine sul lavoro di condensazione, è il seguente: «Avevo scritto una monografia su un genere di piante non specificato. Un libro era davanti a me e io stavo girando in quel momento la pagina su una tavola a colori ripiegata. Nel libro era incluso un esemplare seccato della pianta»<sup>90</sup>.

Come sottolinea Freud l'elemento della *monografia botanica* era quello messo maggiormente in rilievo in questo sogno e non a caso era legato al fatto che egli durante il giorno aveva visto in una vetrina una monografia sui ciclamini. La cosa interessante è che l'impressione sensoriale legata al suddetto testo intravisto in libreria non aveva suscitato in lui nessun particolare sentimento e non evocava alcun valore affettivo. In altre parole, rappresentava un'esperienza del tutto indifferente. E tuttavia, sia il termine

---

<sup>86</sup> Freud S., G.W., II-III, 571.

<sup>87</sup> Freud S. (1900), *L'interpretazione dei sogni* in Opere 1886-1921 p. 595.

<sup>88</sup> Ibidem.

<sup>89</sup> Torneremo più avanti sull'importanza della nozione di *rebus*.

<sup>90</sup> Ivi, p. 598, in *corsivo* nel testo.

‘monografia’ che il termine ‘botanica’ erano stati captati in maniera inalterata e riallacciati nel sogno a fatti psichicamente rilevanti: essi «costituivano i centri di collegamento sui quali convergevano numerosi pensieri del sogno»<sup>91</sup> che erano scaturiti, poi, dalle associazioni di idee fatte da Freud nella riflessione sul sogno stesso. La questione della monografia, ad esempio, lo aveva fatto pensare da un lato al suo amico Köningstein con il quale la sera prima aveva avuto una seria conversazione sul pagamento dell’onorario medico fra colleghi (per Freud è il vero spunto attivo del sogno) e che aveva contribuito alla stesura dell’introduzione della *monografia* freudiana sulla cocaina e, dall’altro lato, al laboratorio universitario. Al laboratorio era legata poi la figura del professor Gärtner (che in tedesco vuol dire giardiniere) e alla sua *fiorente* moglie nonché alla paziente *Flora* e alla conversazione con lo stesso Köningstein in cui quel giorno ella era stata nominata. Entrava così a pieno titolo la tematica del *botanico*. Secondo un’altra associazione, legata al titolo della monografia vista di sfuggita durante il giorno, un altro pensiero del sogno evocava l’immagine della signora dei fiori legata ai *fiori preferiti* della moglie di Freud e da qui al fatto evocato, anch’esso nella conversazione con Köningstein, che i fiori preferiti di Freud erano scherzosamente i carciofi. Questi a loro volta richiamavano un pensiero sull’Italia e un episodio legato all’infanzia in cui egli, in riferimento a un altro elemento del sogno, strappava le pagine di un libro con tavole colorate. Qui, scrive Freud, «ci troviamo in una fabbrica di pensieri. [...] ogni elemento del contenuto del sogno risulta essere stato sovra determinato e rappresentato molte volte nei pensieri del sogno»<sup>92</sup>. Non si può considerare un elemento isolatamente poiché i pensieri del sogno sono collegati da connessioni reciproche che trovano nella vicenda della monografia botanica un candidato illustre che viene eletto per rappresentarli, proprio come avviene «nell’elezione per scrutinio di lista»<sup>93</sup>. Ecco che dunque ogni traccia mnesica derivante dalla veglia (recente) si trasforma in quello che potremmo chiamare un accessorio utilizzato dai pensieri del sogno che per portarsi alla luce in maniera enigmatica e

---

<sup>91</sup> Ivi, p. 599.

<sup>92</sup> Ivi, p. 598-599.

<sup>93</sup> Ibidem.

sfruttandone l'ambivalenza intrinseca. In questo specifico caso, quale migliore candidato di un'impressione attuale ancora attiva ma così indifferente come il casuale reperimento di una monografia sui ciclamini, per rappresentare un tale garbuglio di pensieri?

Come osservavamo in precedenza, un elemento percettivo, in questo caso la visione della monografia sui ciclamini e la lettura del titolo del libro riposto nella vetrina, non entra nel sogno come rappresentazione di sé stesso, anzi, non ha proprio lo statuto di rappresentazione finché non si trasforma nella «monografia botanica del sogno». In quanto traccia sensoriale, essa viene dapprima manipolata e fatta regredire dal processo primario verso l'inconscio che la rende una rappresentazione di cosa (*Dingvorstellung*) che per Freud è slegata dal linguaggio e, successivamente, viene legata a delle connessioni affettive che la rendono adatta a farsi da portatrice di tutta una serie di pensieri che poi appariranno nel sogno. Tutte le associazioni che ne derivano, soprattutto quelle che nascono dall'interpretazione nel corso dell'analisi (queste sì frutto di un processo elaborativo secondario che lavora solo a livello rappresentazionale), non guardano alla *Wortvorstellung* della monografia botanica come a un ricordo acquisito durante il giorno poiché la traccia mnemonica (la specifica monografia sui ciclamini vista in vetrina) e la rappresentazione (una monografia botanica) si collocano su piani logici differenti, per quanto correlati tra loro<sup>94</sup>. Ecco perché se si analizzasse il sogno considerandolo come «una composizione pittorica [...] sembrerebbe assurdo e privo di valore»<sup>95</sup>; quale significato potrebbe avere il sogno se fosse descritto nei termini di una scena in cui una persona sfoglia un libro a tavole colorate in cui c'è una pianta secca e che sa di avere scritto una monografia sulle piante? È come se si cercasse di decifrare un rebus rimandando le immagini che lo compongono al loro significato letterale; esso non avrebbe alcun senso.

---

<sup>94</sup> In un altro contesto discorsivo che si lega però a questi temi Freud scrive che l'immagine mnemonica può acquisire «l'indice di qualità specifico della coscienza» solo se si associa a un'immagine verbale. Nel nostro caso potremmo dire che la traccia mnemonica può fare tra tramite dei numerosi pensieri del sogno e pervenire alla coscienza solo se perde il suo statuto intrinseco di libro guardato con indifferenza e, in un primo momento, si «cosalizza» e poi si carica di associazioni simboliche rilevanti per il sognatore. Cfr. Freud S. (1895) *Progetto di psicologia scientifica* in Opere 1886-1921.

<sup>95</sup> Freud S. (1900), *L'interpretazione dei sogni* in Opere 1886-1921 p. 596.

Il riferimento al rebus, poi, non è per nulla casuale. Freud lo fa non solo in questo punto de *L'interpretazione dei sogni* ma anche all'inizio di *Psicopatologia della vita quotidiana* (1901). Qui il suo obiettivo è di spiegare il meccanismo psichico della dimenticanza mostrando la motivatezza di un fenomeno tanto diffuso e apparentemente tanto casuale come quello di scordare un nome o qualcosa che normalmente ci è familiare. Secondo Arrivé l'esempio del rebus non è anodino perché, come dice l'etimologia stessa del termine, esso rimanda alla 'cosa' (rebus deriverebbe dalla parola latina *res*) e, in questi casi, rimanderebbe, infatti, alla trasformazione delle parole in cose<sup>96</sup> e delle cose in parole. Il celebre esempio di Freud riportato in *Psicopatologia della vita quotidiana* è quello della dimenticanza del nome dell'artista italiano Signorelli. Vediamo come questo esempio possa servire a rischiarare i nostri problemi teorici.

Durante un viaggio verso l'*Herzegovina*, Freud si era trovato a parlare con lo sconosciuto che era seduto accanto a lui e chiedendogli se era già stato in Italia, gli domandò se conosceva i magnifici affreschi del Duomo di Orvieto realizzati da ... Freud non ricordava il nome dell'artista, anzi, gli venivano in mente altri due nomi: Botticelli e Boltraffio di cui, però, era certo che non avessero affrescato il suddetto duomo. In precedenza i due viaggiatori avevano parlato delle strane usanze dei turchi che vivevano in Bosnia e in *Herzegovina* dicendo che essi erano noti per la loro piena fiducia nei confronti dei medici e per il loro strano senso di rassegnazione di fronte alla morte. Questo aveva fatto pensare a Freud a un'altra delle caratteristiche di questo popolo, contrastante con la prima, ovvero, se accusavano disturbi della funzione sessuale erano presi da un'eccessiva disperazione: «tu capisci bene, *Herr* (signore), che quando non si può più fare quella cosa la vita non ha più valore», gli aveva detto un giorno un collega. Freud, però, non volendo condividere questa informazione con lo sconosciuto compagno di viaggio aveva cambiato discorso. Anche perché le questioni legate alla morte e alla sessualità lo avevano fatto ripensare allo spiacevole avvenimento

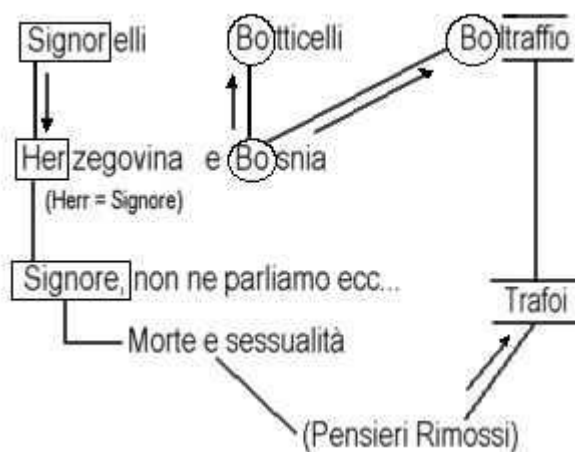
---

<sup>96</sup> Cfr. Arrivé M. (2003), p. 13.

di qualche settimana prima di cui aveva ricevuto notizia da poco: un suo paziente di Trafoi si era suicidato perché soffriva di un incurabile disturbo sessuale.

L'aver dimenticato il nome dell'artista di Orvieto, allora, non era stato secondo Freud qualcosa di incidentale, bensì, era la conseguenza psichica dell'aver *voluto* evitare che nella coscienza penetrassero le idee relative alle usanze dei Turchi (e le idee ad esse associate di morte e sessualità) e che questo lo avesse portato a parlare della notizia ricevuta da Trafoi: «io volevo dimenticare qualcosa, ho rimosso qualcosa [...] ma tra questa “altra cosa” ed il nome (Signorelli) si era stabilito un nesso associativo dimodoché il mio atto di volontà ha fallito il suo scopo e io ho, *involontariamente* dimenticato il nome, mentre volevo *intenzionalmente* dimenticare “l'altra cosa”»<sup>97</sup>. Perché, però, anziché semplicemente scordarsi di *Signorelli*, Freud aveva il falso ricordo di Botticelli e Boltraffio? Secondo la sua analisi il nome era stato scomposto in due parti: *Signor* e *elli*. Mentre la seconda parte era contenuta in *Botticelli* per intero la prima era stata sostituita per uno spostamento tra l'*Her* di *Herzegovina* (e la parola *Herr* che significa *signore* contenuta nella frase del collega) e il *Bo* di *Bosnia*. Per Boltraffio la prima parte rimandava al *Bo* di Botticelli e la seconda ad un'assonanza con *Trafoi*.

Eccone i passaggi mostrati dallo schema dello stesso Freud:



<sup>97</sup> Freud S. (1901), *Psicopatologia della vita quotidiana*, in Opere 1886-1921, p. 830 (corsivo nel testo).

«Si ha l'impressione che in questo processo i nomi siano stati trattati in maniera analoga agli ideogrammi di una frase da trasformare in rebus»<sup>98</sup>. Ancora una volta è resa visibile l'operazione per cui le parole "discendono" al rango delle cose e vengono trasformate per consentire a un elemento rimosso di manifestarsi all'esterno. È questo uno dei casi in cui questo processo «si verifica senza disturbi funzionali e, possiamo dire, senza sintomi»<sup>99</sup>.

Un altro caso, altrettanto celebre è quello dei motti di spirito (soprattutto di quelli verbali): «E, com'è vero Iddio io mi sedetti a fianco di Salomone Rothschild ed egli mi trattò proprio come un suo pari, con modi proprio *familonari*»<sup>100</sup>. Questo esempio è riportato da Freud nella parte del saggio sul motto di spirito dedicato alla tecnica e serve a mostrare con una certa chiarezza come il suo carattere scherzoso e la sua capacità di divertire derivino dalla struttura verbale e dall'abbreviazione notevole che da essa ne consegue. Se si dovesse esprimere completamente il concetto contenuto nel *Witz* (motto di spirito), infatti, si dovrebbe riscriverlo, perdendo però tutta l'ilarità che gli è propria, nel seguente modo: «Il sig. Rothschild mi ha trattato proprio come un suo pari, familiarmente, per quanto può farlo un milionario». Solo il processo di condensazione linguistica (tra *familiär* e *millionär*) accompagnato dalla formazione di un sostituto per mezzo di una parola composta (*famillionär*) ha consentito quel risparmio nel dispendio dell'inibizione che è causa del piacere nelle battute di spirito<sup>101</sup>. In esse si crea un cortocircuito tra «le imposizioni della critica razionale e l'urgenza a non rinunciare al *vecchio piacere ricavato dalle parole* e dall'assurdo»<sup>102</sup>; da un lato il *Witz* appare come un *nonsense* e viene rigettato dalla critica per la sua assurdità o per la tendenziosità del pensiero contenuto. Dall'altro lato, tuttavia, poiché il piacere scaturisce dalle parole e ricorda il piacere infantile di giocare con queste, esso trova una

---

<sup>98</sup> Ivi, p. 831.

<sup>99</sup> Ibidem.

<sup>100</sup> Freud S. (1905), *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio* in Opere 1886-1921, p. 1052. Freud riprende questo esempio dall'opera di Heine *I bagni di Lucca*.

<sup>101</sup> Ivi, p. 1194.

<sup>102</sup> Ivi, p. 1173.



via di passaggio. Un pensiero per altri versi inaccettabile per la coscienza, in qualche modo, scende a patti con la critica travestendosi da arguzia e si rende ammissibile<sup>103</sup>.

Il pensiero cerca un travestimento [...] che seduce i nostri poteri critici e li confonde. Siamo inclini ad attribuire al *pensiero* il merito di ciò che ci ha fatto piacere nella *forma* del motto di spirito; e non siamo più propensi a trovare alcunché di errato [...] poiché qualcosa in quel caso ci ha indotto allo stato d'animo che il gioco previamente aveva prodotto.<sup>104</sup>

Anche in questo passaggio Freud ribadisce l'importanza della *forma* della parola che, in effetti, è il motore del motto di spirito dal momento che in essa si condensa il compromesso tra l'espressione di un pensiero che altrimenti sarebbe rigettato dalla critica e il giudizio stesso. È nella forma, poi, che interviene l'elemento ludico, quel giocare con le parole che ricorda tanto il piacere provato nell'infanzia, epoca in cui, appunto, le parole erano cose e si poteva giocare con esse.

Questo meccanismo descritto da Freud come stante alla base del funzionamento del motto di spirito è presente anche nel funzionamento del sogno. Uno dei punti di contatto tra il primo e il secondo, allora, potremmo individuarlo proprio nel modo in cui la parola si “concretizza”, cioè, si fa oggetto di manipolazione, suono da scomporre e con cui giocare per “ingannare” la coscienza e far passare sottaciuti pensieri altrimenti rigettabili. La cosa interessante è che questa caratteristica della parola come materiale malleabile, come «espressione pittorica e concreta»<sup>105</sup> non è casuale e aleatoria ma segue le regole «note e fissate dall'uso del linguaggio»<sup>106</sup>. È proprio delle lingue umane prestare il fianco a un trattamento per così dire “materialistico”. Lo si vede bene – dice Freud nel capitolo de *L'interpretazione dei sogni* dedicato alle considerazioni sulla rappresentabilità – nel regno dei giochi di parole e nella poesia. Poiché le parole *naturalmente* «sono i centri di collegamento di numerose idee, possono considerarsi come predestinate all'ambiguità; e le nevrosi (per esempio ossessioni e fobie), non

<sup>103</sup> Freud parla di «compromesso». Si tratta di una forte analogia tra il motto di spirito e il sogno.

<sup>104</sup> Ivi, p. 1128.

<sup>105</sup> Freud S. (1900), p. 632.

<sup>106</sup> Ivi, p. 633.

meno dei sogni, si servono spudoratamente dei vantaggi offerti dalle parole a scopo di condensazione e mascheramento»<sup>107</sup>.

L'ambiguità delle parole, il loro essere centro nodale di innumerevoli pensieri è qualcosa che è proprio del loro sviluppo e della loro fissazione storica all'interno di una comunità linguistica. Non a caso, la poesia migliore, secondo Freud, è quella in cui in qualche modo le rime si scrivono da sole. Due pensieri si influenzano reciprocamente con un leggero adattamento sul piano dell'espressione. In questi casi (di *felicità* linguistica<sup>108</sup>) è come se la parola si facesse carico della storia del linguaggio, per cui i concetti erano in principio tutti concreti e si sono man mano resi astratti, e si riuscisse a riportare alla luce la vera natura della parola facendone un uso *concreto*. È questo che avviene nei giochi di parole, nei sogni e nella poesia: si sfrutta la polivalenza storico-naturale del linguaggio manipolandone la materia.

Questa concezione del linguaggio è possibile perché, come scrive Lacan nel *Seminario V*, ripreso da Arrivé, il termine tedesco *Wort*, probabilmente, non ha per Freud lo stesso valore che in francese diamo al termine *mot* (o all'italiano *parola*). «Dal momento che possono essere trattate come cose, le parole restano parole?»<sup>109</sup>. Di certo non nel senso linguistico saussuriano. Avendo subito le operazioni del processo primario esse ne escono distorte «sprovviste di significato e significante [...] e attraverso associazioni multiple e pluridirezionali decostruiscono totalmente ogni concetto linguistico»<sup>110</sup> dando luogo a casi come *Autodidasker* e *Familionario*.

Forse, allora, non si può dare migliore definizione della parola in Freud di quella che, in qualche modo, egli stesso dà citando il Faust di Goethe: «...Migliaia di fili mette in moto un pedale, le spole volano di qua e di là, invisibili i fili si tessono insieme e un colpo solo crea mille collegamenti»<sup>111</sup>.

---

<sup>107</sup> Ivi, p. 632.

<sup>108</sup> Cfr. Austin J. (1962).

<sup>109</sup> Arrivé M. (2003), p. 14.

<sup>110</sup> Ibidem.

<sup>111</sup> Goethe, *Faust*, parte I, scena 4 in Freud S. (1900), *L'interpretazione dei sogni* p. 599.

### 1.3 Psicoanalisi, linguaggio ed estetica

L'uso "concreto" del linguaggio che abbiamo analizzato nel paragrafo precedente, facendo riferimento ad alcuni esempi classici dei testi freudiani, ci ha condotto verso uno studio più "materialistico" della parola. Uno studio in cui, paradossalmente, debba essere considerata la possibilità di guardare alla parola da una prospettiva per così dire, *non linguistica*. L'unico modo per portare avanti questo obiettivo è di far legare le discipline del linguaggio, oltre che con la psicoanalisi, anche con l'estetica.

La relazione tra questi universi di discorso è sempre più stretta; la loro unitarietà di intenti, nell'affrontare certi problemi di ordine filosofico, nasce forse dall'esigenza o dalla necessità di fornire degli strumenti di comprensione a quella categoria di indagini che si occupa della natura umana.

Tenendo presente l'importanza che la prospettiva linguistica e quella psicoanalitica rivestono nello studio dell'essere umano, allora, cercheremo di vedere che tipo di apporto fornisce l'aggiunta di un terzo elemento esplicativo: quello dell'estetica, in quanto disciplina che si lega a doppio nodo sia con la filosofia del linguaggio che con le discipline psicoanalitiche.

L'ipotesi che sta alla base di questo tentativo metodologico è quella secondo cui si possa generare un potente strumento euristico per lo studio della natura umana e più in particolare del fenomeno, ad essa correlato, della comprensione linguistica.

Per perseguire questo obiettivo sarà necessario analizzare il modo in cui i vari nodi concettuali che vengono messi in campo si colleghino tra di loro e come questo influenzi l'indagine nella sua interezza.

Con il termine 'linguaggio' ci riferiamo essenzialmente a due nozioni classiche della storia delle idee: 1) Lingue storico-naturali e 2) Capacità specie-specifica dell'*Homo Sapiens*. Quando parliamo di *psicoanalisi* intendiamo sia in generale 1) La pratica terapeutica che nasce dal pensiero freudiano sia 2) una disciplina che intrattiene uno stretto rapporto con la filosofia e che affronta il problema dell'umano attraverso il

suo corpo linguistico<sup>112</sup> e infine, col termine ‘estetica’ ci riferiamo sia 1) all’ambito della percezione sensoriale e corporea (*aisthesis*) sia 2) a quello della dimensione artistica.

Ma da cosa scaturisce, più specificamente, l’esigenza di far interagire una pratica terapeutica con una disciplina che interroga le opere d’arte e che nasce come scienza del sensorio?

La psicoanalisi è un’esperienza emozionale. In quanto tale, essa non può essere tradotta, trascritta, registrata, spiegata, compresa o raccontata con delle parole. Essa è ciò che è. Tuttavia credo che si possa, a tal proposito, dire delle cose importanti per cercare di pensare quegli aspetti legati a ciò che accade tra analista e analizzando nel momento in cui essi sono impegnati nel lavoro analitico. Per quanto riguarda la mia riflessione personale – essa nasce spesso nell’atto della scrittura – trovo utile astenermi anzitutto dal non scrivere che il minimo di parole possibili per tentare di catturare la loro essenza stessa. So che nella scrittura psicoanalitica, come nel caso della poesia, una concentrazione di parole e di senso trova adito nella potenza evocatrice del linguaggio per esprimere ciò che è incapace di dire<sup>113</sup>.

Proprio perché è un’esperienza dell’affetto<sup>114</sup> o un’esperienza emozionale la psicoanalisi è vicina al corpo e intrattiene con il linguaggio un rapporto difficile da esplicitare. Non a caso, continua Ogden, l’unico modo per cercare di descriverlo è di «astenersi dal linguaggio» attraverso una scrittura sintetica che imponga di scrivere il meno possibile; come in una poesia che volesse presentare in poche righe un sentimento di immensità. Cercare di decriptare l’esperienza psicoanalitica richiede una sensibilità

---

<sup>112</sup> Cfr. Cimatti F. (2012).

<sup>113</sup> «La psychanalyse est une expérience émotionnelle. En tant que telle, elle ne peut être traduite, transcrite, enregistrée, expliquée, comprise ou racontée avec des mots. Elle est ce qu’elle est. Néanmoins, je crois que l’on peut, à son propos, dire des choses importantes pour penser certains aspects de ce qui se passe entre analystes et analysants lorsqu’ils sont engagés dans le travail de psychanalyse. En ce qui concerne ma réflexion personnelle – elle me vient souvent dans l’acte d’écrire – je trouve utile de m’astreindre d’abord à n’écrire qu’un minimum de mots pour tenter de capturer leur essence même. Je sais que dans l’écriture psychanalytique, à l’exemple de la poésie, une concentration de mots et de sens tire parti de la puissance évocatrice du langage pour exprimer ce qu’il est incapable de dire», Ogden T. (2005), *This art of psychoanalysis. Dreaming undreamt dreams and interrupted cries*, Routledge, (trad. fr. *Cet art qu’est la psychanalyse. Rêver des rêves irrêvés et des cris interrompus...* Les éditions d’Ithaque, 2012, Paris p. 21).

<sup>114</sup> Green A. (1973), *Le discours vivant: la conception psychanalytique de l’affect*, PUF, Paris.

fortemente estetica, necessariamente vicina a un fare poetico<sup>115</sup>, a un fare affettivamente legato al silenzio dei corpi. Ecco perché, tornando al discorso fatto finora, si può concepire la parola psicoanalitica come una parola molto più vicina a quella descritta da un *talking* che a quella che mette in atto uno *speaking*. Una parola estetica, poeticamente efficace. Una parola attenta alla catena significante ma allo stesso tempo consapevole di essere una parola comunicata. Una parola incarnata, nel doppio senso di essere pronunciata da un corpo e di essere accolta da un corpo. Solo affidandosi alle categorie dell'estetica, dunque, se ne può capire il funzionamento e si può cominciare a svelare il "mistero" del suo potere curante.

Se estetica e psicoanalisi sembrano dunque trovare un punto di incontro sul piano dell'uso percettivo-sensoriale o "concreto" del linguaggio di cui esse si avvalgono, meno chiaro appare il rapporto della pratica psicoanalitica con le categorie che avvicinano l'estetica al dominio dell'arte. Eppure, come scrive Michel Lapeyre: «Il y a comme une sorte d'impératif dans la mise en rapport de la psychanalyse et de l'art, une sorte de nécessité de leur confrontation: mais cet impératif n'est pas catégorique et cette nécessité va de pair avec la contingence de leur rencontre»<sup>116</sup>. Per quanto casuale possa apparire, l'incontro tra la pratica psicoanalitica e l'arte in tutte le sue manifestazioni sembra piuttosto essere, come dice Lapeyre, una sorta di imperativo. La letteratura psicoanalitica lo conferma. È difficile trovare un testo di psicoanalisi dove non ci siano riferimenti espliciti al fare dell'artista o alla potenza evocatrice di alcune opere specifiche. Per quanto, continua Lapeyre, «je ne me risquerai pas à dire qu'une séance d'analyse, ça vaut une œuvre d'art, en tout cas ce qu'en fait l'analysant – pour autant qu'il en fait quelque chose – est du même ordre»<sup>117</sup>. Cosa farebbe pensare che una seduta psicoanalitica potesse avere per una persona un impatto simile (se non uguale) a quello dell'esperienza estetica? Forse il fatto che entrambe le esperienze

<sup>115</sup> Cfr. Freud S. (1907); cfr. p. 42 di questo lavoro.

<sup>116</sup> «C'è come una sorta di imperativo nell messa in relazione della psicoanalisi con l'arte, una sorta di necessità del loro confronto: ma questo imperativo non è categorico e questa necessità va di pari passo con il loro incontro», Lapeyre (2010), *Psychanalyse et création. La cure et l'œuvre*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail p. 16.

<sup>117</sup> «non rischierei a dire che una seduta di analisi vale come un'opera d'arte, e tuttavia, ciò che ne fa l'analizzando – ammettendo che ne faccia qualcosa – appartiene allo stesso ordine di cose», Ivi, p. 26

sfuggano, in qualche modo, a un tipo di comprensione lineare e dunque mettano alla prova quelle che sono le categorie spesso rassicuranti dei sistemi linguistici visti normalmente come portatori di contenuti trasmissibili.

Lo stesso Freud che era particolarmente sensibile alla letteratura, ai miti e alla scultura e che nel 1907 aveva già scritto il suo bel saggio sulla *Gradiva* di Jensen, si era occupato dell'*ars poetica* proprio in questi termini e nel 1908, ne *Il poeta e la fantasia*, aveva descritto le cose dell'arte come un mero artificio, a tratti inspiegabile, che lo scrittore padroneggia riuscendo ad addolcire il carattere egoistico delle proprie fantasie con alterazioni e travestimenti che generano un piacere puramente formale ed estetico<sup>118</sup>. L'esperienza estetica, dunque, sfugge a una comprensione immediata, superficiale e resta avvolta in un'aurea di mistero. Ancora 24 anni dopo, nel 1932, rispondendo a una lettera di André Breton Freud aveva confessato quanto segue: «[...] sebbene io riceva tante testimonianze dell'interesse che lei e i suoi amici avete per le mie ricerche, io stesso non sono in grado di chiarire cos'è e che cosa vuole il surrealismo. Magari non sono affatto in grado di comprenderlo, io che sono così lontano dall'arte»<sup>119</sup>. La confessata incompetenza di Freud in ambito artistico non trovava riscontro nella realtà. Sappiamo bene che Freud non era così lontano dall'arte come scrive in questa lettera; a quell'epoca egli aveva già scritto su Leonardo, su Michelangelo e su Goethe. Quello che probabilmente turbava Freud rispetto al movimento surrealista era il fatto che quegli artisti tentavano di far emergere in superficie il lavoro dell'inconscio che per essenza non può essere mostrato. Il loro lavorare in positivo, infatti, rappresentava un contravvenire esplicito all'assunto base della psicoanalisi secondo cui l'inconscio non si manifesta se non in negativo, ovvero, indirettamente, attraverso i sintomi, nelle lacune della coscienza (lapsus, atti mancati), nei sogni. Ecco che dunque lo scetticismo di Freud rispetto alle sue "competenze artistiche" era probabilmente riconducibile a questo. Il "problema" dell'arte non è che le

---

<sup>118</sup> Cfr. Freud S. (1908), p. 1350.

<sup>119</sup> Lettera di Freud a Breton, 26 dicembre 1932. Freud S. (1932), in Gagnebin M. (1994), *Pour une esthétique psychanalytique, L'artiste, stratège de l'Inconscient*, Paris, Presses Universitaires de France., p. 57

opere siano troppo complicate per essere comprese, bensì che non siano fatte per esprimere qualcosa di “comprensibile” nel senso che si dà comunemente a questo termine. Se c’è una cosa che l’arte insegna alla psicoanalisi è proprio che la comprensione avvenga per vie traverse e che debba necessariamente passare attraverso la mediazione del corpo nonché attraverso il negativo e l’indeterminato<sup>120</sup>.

Si potrebbe allora avanzare una seconda ipotesi: l’estetica (questa volta in quanto disciplina dell’arte) e la psicoanalisi condividono un tipo di comprensione in negativo:

Discours sur l’irreprésentable, praxis de l’irreprésentable, l’esthétique et la psychanalyse ont plus d’un point en commun. Confrontée sans cesse au mystère de la chair et de l’incarnation, l’esthétique a pour mission impossible d’expliquer l’ineffable. Vouée à représenter la douleur psychique, qui par nature excède toutes tentatives de représentation, la psychanalyse semblerait courir, quant à elle, après quelque difficile incarnation<sup>121</sup>.

Lavorando con un paradossale materiale: l’irrappresentabile, che implica che la direzionalità di una comprensione per così dire *classica* non possa funzionare, l’arte e la psicoanalisi mettono in campo un modo nuovo di comprendere.

Nel presente contesto, allora, la questione fondamentale diventa: di che tipo di comprensione si tratta e come può aiutarci a gettar luce sulla comprensione linguistica dal momento che ad essa risulta essere necessariamente legata?

Proviamo a definirla come segue:

- 1) Comprensione in negativo
- 2) Comprensione corporeo-sensoriale
- 3) Comprensione dell’accordo

Per spiegare tali aspetti faremo riferimento a un entroterra teorico fornitoci da testi di matrice freudiana e riprendendo uno scritto molto particolare dello stesso Freud che è *Un disturbo della memoria sull’Acropoli. Lettera aperta a Roman Rolland* (1936).

<sup>120</sup> Per una trattazione esplicita del rapporto tra estetica e psicoanalisi cfr. capitolo 2 di questo lavoro.

<sup>121</sup> «Discorso sull’irrappresentabile, prassi dell’irrappresentabile, l’estetica e la psicoanalisi hanno più di un punto in comune. Confrontata senza sosta al mistero della carne e dell’incarnazione, l’estetica ha per missione impossibile di spiegare l’ineffabile. Votata a rappresentare il dolore psichico, che per natura eccede da ogni tentativo di rappresentazione, la psicoanalisi, quanto a lei, sembrerebbe correre dietro a qualche difficile incarnazione», Gagnebin M. (1994), p. 31.

In questo testo Freud racconta un caso di *estraniazione* (come si dice in gergo tecnico) che egli aveva vissuto in prima persona nel lontano 1904. Durante l'estate di quell'anno Freud si era recato in Grecia con suo fratello e questo viaggio che si era realizzato quasi per caso, o meglio, per una serie di circostanze non previste, aveva fatto sì che giunto nell'Acropoli Ateniese Freud aveva provato un sentimento strano e si era detto: «ciò che vedo non è reale e ora che ci penso, quando nel passato studiavo questa civiltà non ho mai creduto che tutto questo potesse esistere davvero». La falsa asserzione, smentita chiaramente dall'evidenza percettiva, aveva indotto Freud a chiedersi il perché di tale tentativo di difesa dalla realtà e ad analizzare quel sentimento negazionista sulla base di diversi elementi. Dietro a quella negazione c'era certamente il grande desiderio di vedere quel posto e la quasi certezza di non riuscire a raggiungerlo, il fatto che durante agli anni del liceo lo studio della civiltà greca e delle ricchezze di Atene facevano sembrare l'Acropoli come un posto quasi mitico e, ancora una volta, irraggiungibile, ed infine, la punizione del Super-Io per il fatto di apprezzare quelle meraviglie a dispetto di un padre umile non umanista che certamente non avrebbe saputo attribuirgli il giusto valore. Sappiamo che in psicoanalisi la negazione assume un valore peculiare. La conoscenza di qualcosa e la comprensione di essa per mezzo della negazione è un fenomeno che in questa disciplina assume una certa tipicità. Freud ce lo spiega bene nel saggio *La Negazione* (1925) attraverso il noto caso del: «questa non è mia madre» ma, per fare un esempio che ci consenta di ricollegarci al mondo dell'estetica guardiamo a quell'atteggiamento assunto dall'analista quando lavora con qualcosa di negato in quanto assente. Nello studio sul Mosè di Michelangelo, ad esempio, l'atteggiamento interpretativo di Freud non è quello tipicamente criticato della psicobiografia<sup>122</sup> ma è tutto centrato sui silenzi dell'opera e mira a ricostruire la «storia cancellata della figura»<sup>123</sup>. Freud non vuole ricostruire le vicende legate alla vita dell'artista, in questo caso Michelangelo, ma è interessato alla genesi della statua, a

---

<sup>122</sup> Cfr. Gagnebin M. (1994).

<sup>123</sup> Lascault G. (1969), *Esthétique et psychanalyse*, in La Psychanalyse, Paris, p. 237.



come quel Mosè tanto ammirato e tanto espressivo sia stato concepito in quelle particolari fattezze e in quella singolare postura.

Per realizzare questo intento interpretativo «seule une écoute somme toute *clandestine* sera de mise. Désidèreuse de répéter les tensions latentes, les blancs, les marges, les hésitations, les redites, qui aimeront l'attention»<sup>124</sup>. Ed è per questa ragione che l'attenzione dell'analista non si dirige «vers les raisons de l'œuvre d'art, mais bien vers ses silences. [...] Pour découvrir de la sorte non plus la négativité du voir, mais bien le *travail du négatif à l'œuvre dans l'œuvre*»<sup>125</sup>.

Quello che accade nell'interpretazione psicoanalitica dell'opera d'arte ci può servire da esempio per capire meglio quello che accade, tramite un particolare uso del linguaggio (e dell'ascolto), nella seduta vera e propria. Ciò che appare più rilevante ai nostri occhi è proprio il lavoro in negativo<sup>126</sup>, il lavoro con l'assenza che induce l'analista, come suggerisce Gagnebin, a mettere in campo un *ascolto clandestino*.

Proviamo a ritrovare questi elementi nello scambio verbale che avviene tra paziente e analista. In ogni seduta «le sujet n'a pas d'autre accès possible à ses pulsions que celui que la représentation lui ménage, c'est à dire à travers des concepts, des signifiants, des faits de langage. Dans la situation analytique [...] seule la parole, fait de culture, porte la pulsion, fait de nature»<sup>127</sup>.

Il problema allora diventa: che tipo di parola è quella che porta la pulsione? E soprattutto, che tipo di ascolto bisogna intrattenere con questa parola (che porta *l'assenza*) per *comprenderla*?

Il punto di partenza è che si tratti di una parola che struttura la pulsione, che dà voce all'inconscio («che fa da natura» dice Serge Viderman). Non nel senso secondo

<sup>124</sup> «solo un ascolto tutto sommato *clandestino* sarà autorizzato. Desideroso di ripetere le tensioni latenti, i bianchi, i margini, le esitazioni, le ripetizioni che magnetizzeranno l'attenzione», Gagnebin M. (1994), p. 31.

<sup>125</sup> «verso le ragioni dell'opera d'arte, bensì verso i suoi silenzi [...]. Per scoprire così non più la negatività del vedere, ma il *lavoro del negativo all'opera nell'opera*», Ivi, p. 189.

<sup>126</sup> Cfr. Green A. (1993), *Le travail du négatif*, Minuit, Paris.

<sup>127</sup> «Il soggetto non ha altri accessi possibili alle sue pulsioni oltre a quello che la rappresentazione gli presenta, cioè attraverso i concetti, i significati, i fatti linguistici. Nella situazione analitica [...] solo la parola, fa da cultura, porta la pulsione e fa da natura», Viderman S. (1982), *La construction de l'espace analytique*, Paris, Gallimard, p. 58.

cui l'inconscio sarebbe già strutturato come un linguaggio, perché la struttura dell'inconscio, specifica più avanti, di per sé è inimmaginabile<sup>128</sup>. Ciò che egli intende dire scrivendo che l'accesso alle pulsioni (all'assente) non si può avere se non tramite dei "fatti di linguaggio" è che è proprio solo il linguaggio che le nomina e che le fa vivere davanti ai nostri occhi. Sebbene questo sembri facilitare il compito di chi si appresta ad ascoltare e a capire, in realtà non fa che complicare la situazione. L'analista, infatti, essendo a conoscenza di questo assunto sa bene che nel momento esatto della nominazione inconscio e linguaggio si fondono e diventano indistinguibili. La vera natura pulsionale finisce per essere necessariamente nascosta perché è come se una forma si sovrapponesse a un'altra precedente sostituendola e mascherandola. L'unico modo per giungere a un qualche tipo di comprensione, allora, è paradossalmente quello di *astenersi* dal linguaggio: «la véritable interprétation est celle qui sait renoncer à suivre à ras d'association le discours du patient. [...] elle doit refuser de s'enfermer dans les liens de la correspondance tatillonne des sens historiques et actuel: elle n'est elle-même que lorsqu'elle se libère du langage»<sup>129</sup>. La questione sembra diventare sempre più complessa.

Come ci si può liberare della parola se essa rappresenta la sola strada verso l'esplicitazione della pulsione? La difficoltà dell'interprete-analista sta tutta qui, nel dover negoziare con un linguaggio che è portatore di non-linguaggio e nel saper cogliere l'esigenza di liberarsi da esso come l'unica strada per raggiungere una qualche

---

<sup>128</sup> Qui Viderman fa un esplicito riferimento alla concezione lacaniana dell'inconscio strutturato come un linguaggio. A nostro avviso, tuttavia, anche se per scopi evidentemente argomentativi, egli forza la mano a quest'idea non tenendo in giusta considerazione la reale relazione che esiste tra inconscio e linguaggio nel pensiero lacaniano, soprattutto a partire dal Seminario XX in cui viene utilizzato il termine (neologismo) di *lalangue*. Questa, certamente, non può essere definita come una lingua storico-naturale qualsiasi che è comprensibile ai suoi parlanti e che, in più, dà forma linguistica all'inconscio. Secondo Lacan, infatti, «*Lalangue* sert à de toutes autres choses qu'à la communication» che «l'expérience de l'inconscient nous a montré qu'il est fait de *lalangue*» è che questa abbia a che fare con la lingua *maternelle* «et pas pour rien dite ainsi». Ne consegue che «l'inconscient est un savoir, un *savoir-faire* avec *lalangue*» ma che «ce qu'on *sait faire* avec *lalangue* dépasse en d'autres termes de beaucoup ce dont on peut rendre compte au titre du langage». «*Lalangue* nous affecte d'abord par tout ce qu'elle comporte comme effets qui sont affectés», solo in questo modo possiamo dire che l'Inconscio è strutturato come un linguaggio, cioè come qualcosa che *lavora* con gli affetti (effetti) di quella lingua incarnata e materna che è *lalangue*. Cfr. Lacan J. (1972 – 1973), *Le séminaire XX, Encore*, Ed. du Seuil.

<sup>129</sup> «la vera interpretazione è quella che sa rinunciare a seguire passo passo il discorso del paziente [...]. rifiutandosi di soffermarsi (bloccarsi) solo sui legami della corrispondenza minuziosa (assillante) dei sensi storici e attuali: essa non sarà sé stessa fino a quando non si libera del linguaggio», Ivi, p. 74.

forma di sensatezza. D'altro canto la partita della comprensione è tutta giocata sul terreno dell'assenza (come era chiaro nell'analisi della statua michelangiolesca). Nella seduta, infatti, «tout ce qui est énoncé est interprété en référence au transfert comme concernant quelqu'un d'autre dans une relation qui renvoie à l'ailleurs et à l'autrefois»<sup>130</sup>. Lavorando con un tempo e con uno spazio che non sono quelli dell'enunciazione nella seduta, paziente e analista si avvalgono di uno scambio linguistico la cui comprensione si pone in quella che François Rastier chiama una «zona distale», ovvero, ciò che riguarda l'elaborazione di immagini mentali e l'evocazione di stimoli assenti; i sogni e gli stati di coscienza alterati (allucinazioni); infine la finzione, che descrive domini inaccessibili all'esperienza immediata e li istituisce in quell'ambito<sup>131</sup>.

Come accadeva, seppur in maniera differente e sul piano materiale, nell'interpretazione della statua michelangiolesca, l'analista è “costretto” a lavorare con qualcosa che, per certi versi, è inafferrabile a livello sensoriale poiché è inaccessibile a qualsiasi tipo di esperienza ma, per altri versi, si impone con forza all'ascolto dell'analista. Ne risulta che l'attenzione che si può avere per questo tipo di “fenomeni” è del tutto particolare, non a caso sia Freud che Lacan<sup>132</sup> gli avevano dato il nome di *attenzione distratta* o *fluttuante*. La nostra proposta è di dare un'altra definizione: *attenzione estetica*. Ci sembra che il legame dell'ascolto della parola con la dimensione del sensibile – e non a una dimensione generica ma proprio a quella fine dell'arte – sia essenziale per capire cosa accade quando il paziente parla e lo psicoanalista estrae dalle sue parole certi sensi che si ripetono o che emergono con una certa evidenza in mezzo agli altri<sup>133</sup>. È chiaro che :

<sup>130</sup> «tutto ciò che è detto è interpretato in riferimento al transfert come ciò che concerne qualcun'altro in una relazione che rinvia a un'altra dimensione spaziale e temporale», Green A. (2007), *Le langage en psychanalyse et hors psychanalyse*, in *Revue Française de psychanalyse, La cure de parole*, 5 Tome LXXI, p. 1470.

<sup>131</sup> Cfr. Rastier F. (2006) *De l'origine du langage à l'émergence du milieu sémiotique* in *Marges linguistiques* Numéro 11, Mai 2006, Ed. M.L.M.S.

<sup>132</sup> Freud S. (1912), p. 1709; Lacan J. (1966), p. 253.

<sup>133</sup> Cfr. Rolland J. -C. (2006) *Avant d'être celui qui parle*, Paris, Gallimard.

c'est bien au-delà de l'onde sonore qui porte la parole à son écoute physiologique que le psychanalyste réclame par privilège la dotation exorbitante d'une tératologie auditive: un mode d'écoute spécifique qui indique bien que c'est au-delà du discours qu'il postule un registre subliminaire, une troisième oreille psychique – un outil imaginaire invente une partition qui n'est nulle part inscrite<sup>134</sup>.

Non è solo un suono quello che l'analista sente attraverso il suo “terzo orecchio” ma nemmeno un semplice discorso da decrittare. Egli si pone davanti alla parola del paziente come davanti a una partitura da riscrivere e la filtra attraverso un ascolto «malformato» (*teratologico*); «le discours psychanalytique prend la forme d'un texte mais il est surtout fugue, leitmotiv, ostinato. Autrement dit, cette notation musicale est référence au temps, à la répétition, au rythme, à l'énergie, corollaires du mouvement»<sup>135</sup>.

Sono gli psicoanalisti stessi, dunque, che riflettendo sugli atti di linguaggio di cui sono testimoni attivi, mettono l'accento sulla sonorità che li caratterizza e descrivono il testo che si produce nella seduta avvalendosi di un lessico che appartiene al mondo della musica. La nostra ipotesi è che questo tipo di operazione “linguistica” possa aver luogo perché considerare la catena discorsiva come una partizione ritmata mette in evidenza gli aspetti dell'enunciazione che sono più vicini al corpo, alla voce, all'alternanza dei suoni e dei silenzi. Ecco perché si può parlare di comprensione corporeo-sensoriale. «La lingua è un'attività mossa dall'interno»<sup>136</sup>, pertanto, il solo modo di dare il giusto spazio a quelle pulsioni che animano la verbalizzazione è di astenersi per così dire dal linguaggio e di scendere a patti con questo “interno” che guida la parola.

---

<sup>134</sup> «è ben al di là dell'onda sonora che porta la parola al suo ascolto fisiologico che lo psicanalista reclama per privilegio la dotation esorbitante di una malformazione auditiva : un modo d'ascolto specifico che indica bene che è al di là del discorso che egli postula un registro subliminare, un terzo orecchio psichico – uno strumento immaginario inventa una partizione che non è scritta da nessun'altra parte», Viderman S. (1982), p. 66.

<sup>135</sup> «il discorso psicoanalitico prende la forma di un testo ma è soprattutto fuga, leitmotiv, ostinato. In altre parole, questa notazione musicale si riferisce al tempo, alla ripetizione, al ritmo, all'energia, corollari del movimento», Green A. (2007), p.1465.

<sup>136</sup> Culioli A. (1999) , *Pour une linguistique de l'énonciation*, Paris, Ophrys.

È per questa ragione che la terza (ipotetica) definizione di comprensione che era stata avanzata in precedenza prendeva il nome di *comprensione dell'accordo*: perché le sono insite diverse condizioni da rispettare. Prima. Considerare l'energia pulsionale che si materializza nella parola e che la riempie di affettività significa riconoscere che qualsiasi tipo di comprensione che si potrà avere di questa parola presenterà sempre dei limiti oggettivi. Ogni interpretazione, infatti, sarà il tentativo di «donner une forme pensable à ce qui, dans l'histoire du patient, a dépassé ses possibilités représentatives du moment»<sup>137</sup> e quindi di decifrare delle tracce che sono state scritte sul nostro corpo in un'epoca in cui non possedevamo ancora il linguaggio<sup>138</sup>. Seconda. Come molti pazienti affermano<sup>139</sup>, c'è uno scarto incommensurabile tra la lingua parlata e ciò di cui sono caricati di rendere conto. Uno scarto dovuto al fatto che le parole lasciano sempre dietro di sé dei resti non trasformabili e dall'altro ci separano definitivamente da questi. Comprendere la parola della seduta, allora, vuol dire accettare questa situazione sapendo che l'unità psicosomatica che siamo e l'ancoraggio del nostro corpo al linguaggio sempre ci unisce e sempre ci divide da noi stessi.

Terza condizione. Nella parola psicoanalitica «il n'y a aucun lien convenu entre signifiant et signifié. Le signifiant, contrairement à toutes lois linguistiques, ne renvoie pas à un concept signifié existant indépendamment mais le fait exister en le disant»<sup>140</sup>. L'implosione del piano della fonazione su quello dell'enunciazione implica che l'interpretazione, per essere efficace, debba ancorarsi al ritmo delle parole del paziente. La comprensione non assume una direzionalità stabilita da un codice o dettata da un mondo oggettivato e referenziale ma funziona piuttosto se si astrae da questi elementi e se lavora, al contrario, con quelle che sono le faglie del linguaggio. Non a caso,

---

<sup>137</sup> «dare una forma pensabile a ciò che, nella storia del paziente ha perso (oltrepassato) le possibilità rappresentative del momento», Presses J. (2007), *Entre le monde et le soma : le langage* in Revue Française de psychanalyse, *La cure de parole*, 5 Tome LXXI, p. 1529 – 1535, p. 1531.

<sup>138</sup> Cfr. Freud S. (1937).

<sup>139</sup> Cfr. Rolland J. –C.(2006).

<sup>140</sup> «Non c'è nessun legame tra significante e significato. Il significante, contrariamente a tutte le leggi linguistiche, non rinvia a un concetto-significato esistente indipendentemente ma lo fa esistere dicendolo», Viderman S. (1982), p. 61.

ce n'est pas dans le langage que l'analyste découvre l'inconscient, mais dans les trous du langage, dans sa claudication accidentelle ; sous la nappe des associations il devra deviner les courants qui en agitent le fond. Dans l'acte manqué, le lapsus, l'image tronquée du rêve, les glissements du sens du mot d'esprit – *dans le silence* <sup>141</sup>.

Tenendo presente tutto questo è chiaro che si guarda all'uso della parola nella pratica psicoanalitica come a ciò che esplora un campo dell'ascolto, della ricezione e della comprensione linguistica che lavora con i limiti stessi del linguaggio e che mette alla prova tutte le norme che regolano gli scambi comunicativi ai quali siamo quotidianamente abituati ad assistere e a partecipare. Ci sembra, allora, che l'unica pratica che riproduca alcune caratteristiche di questa tipologia comunicativa per così dire "anomala" sia la poesia.

Definiti da Freud come gli alleati più preziosi di coloro i quali si occupano della mente umana<sup>142</sup>, i poeti, sono in grado di lavorare anch'essi con i limiti del linguaggio e, forse meglio di ogni altro, sanno dare voce a questa capacità del linguaggio di astenersi da sé stesso e di dire ciò che non può essere altrimenti immaginato.

La nostra idea è che questa attitudine mostri bene una delle specificità della natura umana: pensare attraverso i limiti del nostro linguaggio e sapere che esso vive nel doppio scopo di rivolgersi all'altro ma componendosi per la maggior parte di qualcosa di intrasmissibile<sup>143</sup>. Tutto ciò ci caratterizza specificamente ma è solo in certi ambiti che possiamo rendercene conto. La pratica psicoanalitica è uno di questi, l'arte poetica un altro. In entrambi questi casi è evidente come il linguaggio sembri distorcere il suo naturale funzionamento e regredire a una sorta di radice sensorio-corporale che ne provoca un uso e un riconoscimento per così dire laterale, deformato. Mostrandoci che c'è sempre uno scarto tra il detto e il contenuto di cui si vuole predicare, tra un dire efficace e un dire esaustivo, lo psicoanalista e il poeta si trovano sempre nella situazione

---

<sup>141</sup> «Non è nel linguaggio che l'analista scopre l'inconscio, ma nei buchi del linguaggio, nel suo essere accidentalmente zoppicante ; sotto il velo delle associazioni, egli dovrà indovinare le correnti che ne agitano il fondo. Nell'atto mancato, nel lapsus, nell'immagine spezzata del sogno, nei passaggi di senso del motto di spirito – *nel silenzio*», Ivi., p. 73-74.

<sup>142</sup> Freud S. (1907).

<sup>143</sup> Cfr. capitolo 3 i casi di Sammy e di Piggie.

di chi è di fronte all'abisso tra il corpo e la parola ma mentre il primo cerca di colmarlo il secondo ne fa la potenza del suo mestiere. Entrambi ci insegnano come tra i diversi atti linguistici ce ne siano alcuni il cui baricentro è più spostato verso il corpo (corpo del parlante e corpo della parola) e come questi richiedano un certo tipo di sensibilità tutta particolare. Con essi, infatti, si può trovare un punto di contatto solo assumendo quella che abbiamo denominato *attenzione estetica*. Essa si mantiene sempre attiva, in ogni tentativo di comprensione di un enunciato, ma risulta visibile solo laddove si fa un uso liminare del linguaggio come nella poesia e nella psicoanalisi. In queste pratiche la comprensione linguistica, come direbbe Fernando Pessoa, vive della lotta tra una comprensione per mezzo dell'intelligenza, e una comprensione più corporea, per mezzo della vita, in esse suonano forse più chiare le parole del poeta lusofono che nel *Primeiro Fausto* scriveva: «Para que queres compreender, Se dizes qu'rer sentir?»<sup>144</sup>.

---

<sup>144</sup> «Perché vuoi comprendere se dici di voler sentire?».

## Capitolo 2

### Parole incarnate. Estetiche e psicoanalisi

*O que antes era moral, é estético hoje para nós...  
O que era social é hoje individual...*

*Fernando Pessoa, O livro do desassossego<sup>145</sup>*

#### 2.0 Introduzione

Come abbiamo visto nel capitolo precedente il nesso tra psicoanalisi e linguaggio è tanto forte quanto quello che lega la psicoanalisi all'estetica. Nella comprensione della parola analitica, infatti, o si postula un tipo di attenzione particolare che abbiamo definito *attenzione estetica* e che rimanda alla nozione freudiana di *attenzione sospesa o fluttuante* oppure si ricade nell'equivoco intravisto da Freud già ne *L'interpretazione dei sogni* di leggere un rebus come un geroglifico svuotandolo necessariamente di senso. Quello che occorre considerare, allora, in un'indagine sul linguaggio e la natura umana da un punto di vista linguistico è la rilevanza dell'*aisthesis* come dimensione ampia che include l'elemento della vita umana in un corpo segnato dal linguaggio e quello della comprensione-percezione come qualcosa che appartiene all'essere umano stesso ed è spiegabile per eccesso a partire dalle opere d'arte. Quello che cercheremo di indagare in questo capitolo è di vedere in maniera più approfondita come il discorso sull'estetica (secondo la sua più larga accezione che fa riferimento all'*aisthesis*, ovvero all'esperienza sensibile) fatto da un punto di vista analitico incontri degli ostacoli e però anche dei punti di chiarimento, in nodi cruciali come l'espressività dell'inconscio (se è o meno qualcosa di esprimibile), il problema della memoria personale dell'artista, la validità universale dell'opera e l'esigenza degli analisti di occuparsi dell'arte. Per esplorare questo ambito ci avvarremo dei testi di Freud che classicamente sono considerati degli scritti sull'arte.

---

<sup>145</sup> *Ciò che prima era morale è oggi estetico per noi ... ciò che era sociale è oggi individuale ...*  
*Fernando Pessoa, Il libro dell'inquietudine.*



## 2.1 Una *finestra* sull'inconscio

Considerare il sogno la via regia verso l'inconscio in ambito psicoanalitico è un assunto che, a partire dalla lezione freudiana, non si può più mettere in discussione. Quello che può apparire interessante, però, è scoprire che il sogno non rappresenta l'unico cammino percorribile verso l'inconscio e che, altresì, l'immagine di un percorso, di una direzione, di una *finestra* aperta su uno spazio in qualche modo già di per sé costituito presenta delle evidenti problematicità. La questione si complica ulteriormente se ci si colloca all'interno di un paradigma che affianca a quello psicoanalitico un discorso di tipo estetico.

Guardare a quelle artistiche come a delle manifestazioni, a delle *finestre* sull'inconscio particolarmente rilevanti per la comprensione di una disciplina come quella psicoanalitica porta a due conseguenze fondamentali: la prima è che viene messa in discussione la supremazia dell'elemento onirico per accedere all'inconscio, la seconda è che si pone l'accento su un particolare uso del linguaggio che è proprio delle *performances* dell'arte e che differisce da diversi punti di vista dal linguaggio dei sogni.

Se «ogni apertura verso l'inconscio è una finestra alla quale ci è chiesto di sporgerci»<sup>146</sup> c'è da tener conto del fatto che gli elementi in campo in questo gioco metaforico – che descrive ad esempio una pratica complessa come quella psicoanalitica – non sono affatto neutrali. Inconscio, apertura, finestra, sporgere lo sguardo, si tratta di complesse nozioni la cui equivocità genera, nella maggior parte dei casi, dei pregiudizi teorici sui quali si può fondare un certo tipo di speculazione filosofica. Esse potrebbero dare adito a un'idea del linguaggio come etichetta dell'inconscio e, dunque, a un visione di quest'ultimo come catalogo di impressioni sensoriali<sup>147</sup>.

Soffermiamoci per un istante sull'idea di *finestrità*. Salomon Resnik, nel suo libro *Sul Fantastico. Tra l'immaginario e l'onirico*, si avvale di questa poliedrica nozione di Eugene Fink, filosofo e fenomenologo tedesco allievo di Husserl, per mostrare come l'idea di una finestra dia luogo all'esperienza di poter osservare attraverso una cornice

<sup>146</sup> Resnik S.(1993), *Sul fantastico. Tra l'immaginario e l'onirico*. Bollati Boringhieri, Torino, p. 132.

<sup>147</sup> Per il rapporto tra inconscio, rappresentazione mentale e immagine mnemonica vedi capitolo 1.

creando o assumendo la materia che vi sta dentro. Quest'idea di fenditura che si apre su qualcosa genera un particolare sentimento che invita lo spettatore a immergersi, a creare o assumere su di sé i contenuti osservabili. Si tratta, scrive Resnik, di una «labirintica avventura»<sup>148</sup> che è configurabile sia nei termini dicotomici di artista/natura sia in quelli di analista/paziente. Il primo caso è quello di Leon Battista Alberti, padre di una particolare concezione architettonica della nozione di *finestra*: «in prima nel dipingere la superficie faccio un quadrato grande, quanto mi piace d'angoli dritti: il quale mi serve per una finestra aperta, onde si possa vedere l'istoria»<sup>149</sup>. Il secondo è, continuando con Resnik, il caso in cui «la psicoanalisi è contemplazione interiore, apertura di nuove prospettive attraverso oscure percezioni»<sup>150</sup> e, dunque, tutto ciò che può fungere da finestra sull'inconscio implica un «osservare a poco a poco e accettare una guida (lo psicoanalista), finché la vertigine si trasformi in esplorazione accettata e sicura»<sup>151</sup>.

Come si costruisce, però, questa cornice attraverso cui guardare verso l'inconscio? Che tipo di sguardo si deve adottare per affacciarvisi (i soggetti in gioco sono sempre due: paziente e analista)? Cosa significa assumere, cioè, fare proprio ciò che si può scorgere dalla fenditura? Si tratta di un processo costitutivo o di una scoperta per così dire archeologica?

A queste domande – che intersecano tanto il campo estetico, quanto quello psicoanalitico – si può cercare di rispondere attraverso la via trasversale dell'indagine linguistica. La nostra idea, infatti, è che a fare da terreno comune alla costruzione di una cornice epistemologica e alla costituzione di qualcosa come l'inconscio (così come di qualcosa come un soggetto/oggetto estetico) sia proprio un certo uso del linguaggio. Se è attraverso e col concorso del linguaggio che le pratiche di pertinentizzazione del mondo sono possibili, ciò che risulta interessante indagare, in questa direzione, è uno specifico uso della lingua che fa da ponte tra l'estetica e la psicoanalisi e che spiega come in questa particolare disciplina medica si faccia spesso ricorso a immagini

---

<sup>148</sup> Ivi, p. 133.

<sup>149</sup> Leon Battista, Alberti, *La pittura*, tradotta per L. Domenichi, Venezia, Gabriel Giolito de Ferrari 1547 (ristampa anastatica: Sala Bolognese, A. Forni 1988), p. 15.

<sup>150</sup> Resnik S. (1993), p. 132.

<sup>151</sup> Ibidem.

(linguistiche) proprie delle opere d'arte. È solo volgendo lo sguardo verso queste pratiche eterodosse che si può vedere da vicino il funzionamento di attività che sono profondamente e intrinsecamente intessute di linguaggio e che, proprio per questo, ne ritorcono il funzionamento portandolo al limite. L'arte e la psicoanalisi, difatti, funzionano a patto di scardinare quelle che sono le regole della comunicazione *tout court* cioè tentando, attraverso la parola, di contornare un senso che di per sé è inesprimibile. Questo è dimostrato, secondo Octave Mannoni, dal fatto che la funzione del poeta, come quella dell'analista, è di consentire il passaggio del senso dall'incosciente al cosciente<sup>152</sup>. Entrambi operano in questo terreno liminare tra il dicibile e l'indicibile, tra l'esprimibile e l'inconscio. Ciò che lega poesia e psicoanalisi è quel lavoro che «si concretizza inevitabilmente in un oggetto [...] che si distacca dall'autore che lo estrinseca per qualcuno, per l'altro»<sup>153</sup>. In questo lavoro, come si può leggere in un saggio dedicato all'incidenza dell'arte e più in particolare della letteratura nell'interpretazione psicoanalitica, la parola, «elaborata, lapidata dal suo uso quotidiano, è espulsa, offerta all'altro nella pienezza della sua ambiguità. Essa contorna, traveste ciò che c'è di represso ma non lo penetra, né lo rivela»<sup>154</sup>.

Come funzionano, allora, le parole che vengono usate nella pratica psicoanalitica? Cosa le rende specifiche nel loro impiego e come accade che attraverso il loro uso si giunga a quella che può essere definita come *talking cure*? Per rispondere a queste questioni analizzeremo dapprima alcuni esempi di psicoanalisi applicata e successivamente alcuni casi clinici.

Più in particolare l'obiettivo del presente capitolo sarà quello di porre l'accento sulle influenze che un approccio di tipo estetico può avere sulla concezione dell'uso del linguaggio nell'ambito della cura analitica. Come abbiamo cercato di mostrare nel capitolo precedente, laddove si voglia cogliere lo specifico di una pratica come quella psicoanalitica non si può prescindere da una riflessione puramente linguistica e, difatti,

<sup>152</sup> Cfr. Mannoni O. (1988) *Poesia e psicoanalisi*. In *Un si vif étonnement, la honte, le rire, la mort*. Trad. It. *Un così vivo stupore, la vergogna, il riso, la morte*. Roma, Armando Editore, 1994.

<sup>153</sup> Ivi, p. 31

<sup>154</sup> Sampaio C. P. (2002), *A incidência da literatura na interpretação psicanalítica*, in *Psicanálise, arte e estéticas de subietivação*, Rio de Janeiro, Imago Ed.

la riflessione di Freud su nozioni legate allo studio del linguaggio è presente già negli scritti preanalitici<sup>155</sup>. In seconda istanza, abbiamo visto che allo studio del linguaggio non può non affiancarsi uno sguardo trasversale che ne consideri un uso più settoriale e, tuttavia, illuminante per tale indagine: l'uso estetico<sup>156</sup>. Per approfondire questo aspetto, solo marginalmente trattato nel capitolo precedente, tenteremo di discutere i testi di quegli autori come Mannoni, Resnik, Gombrich e Gagnebin che più direttamente si sono occupati di estetica e psicoanalisi con l'obiettivo di dimostrare che questa trasversalità interdisciplinare è intrinseca all'oggetto stesso di questo studio.

## 2.2 Fattori estetici nella pratica psicoanalitica

«E non c'è null'altro? Parole, parole e ancor sempre parole»<sup>157</sup>. Citando la seconda scena dell'Amleto di Shakespeare Freud immagina come un interlocutore imparziale potrebbe reagire se gli si dicesse che la cura analitica si avvale esclusivamente della lingua, che non ci sono strumenti né esami per l'ammalato e non si prescrivono medicine.

In maniera socratica, Freud non smorza la curiosità dell'altro svelando subito il mistero della parola psicoanalitica ma lo lascia domandarsi se ci sia qualcosa da svelare o se altrimenti si tratti di una specie di magia: «lei parla e ogni male si dilegua»<sup>158</sup>. Purtroppo non è proprio così che funziona l'analisi, spiega Freud, poiché questa richiede mesi o anni. In qualche modo, però, resta un che di attivo nella parola, una parola che in principio era l'Azione, come si dice nel *Faust* di Goethe, e che ha tutt'ora conservato gran parte della sua antica efficienza. L'interlocutore imparziale si chiede,

<sup>155</sup> Cfr. Freud S. (1891) *Saggio sulla concezione delle afasie* e Freud S. (1895) *Progetto di una psicologia*.

<sup>156</sup> Cfr. Lacan J. (1966), *Écrits*, Seuil, Paris (trad. it. *Scritti*, Einaudi, Torino 1974) Una concezione specifica della parola, simile a quella a cui abbiamo fatto allusione con l'uso estetico del linguaggio, si ritrova nella riflessione lacaniana; negli *Scritti* egli parla della parola come trauma appartenente al muro del linguaggio che, come un motore significante, più che circoscrivere qualcosa svolge il compito di "evocare" una paradossale realtà dai contorni non definiti e non definibili.

<sup>157</sup> Freud S. (1926), *Il problema dell'analisi condotta da non medici. Conversazione con un interlocutore imparziale*, in Opere vol. 10, p. 355.

<sup>158</sup> Ibidem.

allora, se la seduta sia piuttosto come una confessione. Anche qui Freud non nega che le due cose abbiano dei punti in comune e però, c'è un dettaglio non trascurabile che le distingue: «nella confessione il peccatore dice quello che sa; nell'analisi il nevrotico deve dire molto di più»<sup>159</sup>. L'ascoltatore fittizio è sempre più disorientato. Che dialogo sarebbe uno in cui si dovrebbe dire più di ciò che si sa?

In accordo con quello che è forse il modello imperante della comunicazione per cui le parole esprimerebbero il pensiero, l'idea che in psicoanalisi le parole arrivino a curare dovrebbe coincidere con l'idea che esse corrispondano, con sfumature non sempre degne di nota, a parti dell'inconscio represses o implicite e che, dunque, servano da etichette per rappresentare ciò che altrimenti resterebbe in una sorta di vuoto pre-semiotico. Le questioni esposte da Freud complicano di gran lunga questa visione per così dire ingenua della comunicazione e dell'uso del linguaggio in psicoanalisi. Anzitutto, occorre fare una distinzione tra cosciente e inconscio e stare attenti a non confonderla con la distinzione tra Io ed Es. Se da un lato ciò che avviene nell'Es è e resta sempre inconscio non è detto che i processi dell'Io corrispondano a quelli della coscienza, poiché anche nell'Io ce ne sono alcuni che restano stabilmente inconsci. Nella prospettiva topica freudiana, infatti, la coscienza è l'organo che riceve stimoli dall'esterno e dall'interno, ovvero, dal mondo esteriore e dall'Io che a sua volta è la parte più esteriore dell'Es. Solo descrivendo l'apparato psichico da un punto di vista dinamico, però, è possibile coglierne meglio la natura.

L'Es è la sede delle pulsioni, *Triebe*, ovvero, dei bisogni organici che provengono dagli organi del corpo. Esso mira esclusivamente al soddisfacimento immediato di questi bisogni e risponde al solo *principio di piacere*. Incontra, però, l'avversione dell'Io che considerando l'insuccesso che un appagamento senza dilazione alcuna causerebbe, imbriglia gli impulsi dell'Es sostituendo quello di *piacere* con il *principio di realtà* e adeguandolo alle esigenze del mondo. In uno stato di salute questo processo funziona senza conflitti e, anzi, non occorrerebbe nemmeno distinguere l'Io dall'Es poiché la loro interazione sarebbe “automatica”. Nell'infanzia però, l'Io è molto debole

---

<sup>159</sup> Ivi, p. 357.

e quando avverte un'esigenza pulsionale proveniente dall'Es e la considera pericolosa perché in conflitto con la realtà, non possedendo abbastanza forza per dominarla la allontana, ovvero, la rimuove. «Il moto pulsionale non rimane però per questo inattivo, trova modo di rifarsi di quell'appagamento normale che gli è stato rifiutato [...] e alla fine irrompe nell'Io e nella coscienza con una formazione sostitutiva, deformata e irriconoscibile: [...] un sintomo»<sup>160</sup>.

Cosa si fa allora nella cura? Si cerca di interpretare quelle produzioni che sotto l'influenza dell'Es hanno assunto forme espressive apparentemente innocue (sogni, associazioni di idee, lapsus ecc...) e si mira a reperire le antiche rimozioni risolvendo il conflitto che si era creato al loro proposito tra l'Io e l'Es. In questo modo l'Io ne esce ricostruito e, in quanto adulto, ritrova quella forza che gli consente di riprendere il suo dominio sull'Es. Una volta superate le resistenze, infatti, l'evocazione della situazione della rimozione appare all'Io dell'adulto come qualcosa di facilmente accettabile, non più un trauma da cui fuggire ma «un semplice giuoco di bambini»<sup>161</sup>.

In questa prospettiva, risulta chiaro, che un'idea ingenua di comunicazione per cui le parole della nostra lingua sarebbero l'unico strumento che abbiamo a disposizione per indagare quella strana cosa che chiamiamo *inconscio*, per quanto conservi un qualche fondo di verità non tiene conto del fatto che la complessità del nostro sistema mentale è, per certi versi, irriducibile alle parole stesse. Con ciò si intende affermare da un lato, che c'è un surplus di valore che bisogna attribuire al mentale e dall'altro, che il mentale stesso sarebbe fin troppo povero in assenza del linguaggio. Cosa si fa nella cura dal momento che, come si è visto dai complessi rapporti tra Io ed Es e tra conscio e inconscio, le parole non indicano, non designano, non circoscrivono una parte dell'universo mentale per così dire già pronta fin dal principio e che aspetta soltanto di essere “confinata” dal linguaggio? Se le parole costruiscono, interpretano e rappresentano la principale modalità di individuazione del mentale (della soggettività, dell'individuale), esse consentono un'individuazione che, come direbbe Simondon, ha

---

<sup>160</sup> Ivi, p. 370.

<sup>161</sup> Ivi, p. 372.

un carattere collettivo e del tutto pubblico<sup>162</sup>, che letteralmente avviene per mezzo di un altro: l'analista.

Ciò che pone maggiormente degli interrogativi, però, è il tipo di parola con cui si ha a che fare. La domanda potrebbe diventare: che forma hanno le parole che riescono a dare voce a ciò che altrimenti resterebbe definitivamente confinato in un limbo al confine tra patologico e sintomatico? E che tipo di interpretazione si può dare di queste parole?

Sappiamo bene che traumi, ricordi non risolti in consapevolezza, desideri nascosti, costituiscono il materiale "grezzo" dei nostri sogni e dei nostri lapsus, nonché, quando non sono riportati alla situazione originaria che li ha posti nel conflitto, delle nevrosi e delle malattie psichiche. La loro natura, non solo ci è per certi versi sconosciuta ma appare altresì di difficile comprensione. Indagarne le pieghe comporta un duro lavoro che, come abbiamo accennato, può durare anni e non sempre avere esiti ragionevolmente definitivi.

Come potrebbe chiedersi ancora una volta l'interlocutore imparziale di Freud, «se tutto dipende dall'interpretazione, chi mi garantisce che interpreto giusto? Tutto è affidato al mio arbitrio»<sup>163</sup>? Ovviamente non è così. Le interpretazioni dipendono dalle conoscenze acquisite sull'apparato psichico e sul suo modo di funzionare e comunicare. L'unica certezza che si può avere in questo campo, però, è che si ha a che fare, in qualche modo, con fenomeni inevitabilmente legati al linguaggio; certezza poco consolatoria se si considera la parola come qualcosa che per definizione non può offrire un resoconto esaustivo dei nodi irrisolti che occupano le menti dei pazienti. Ecco che allora molto dipenderà dalla personalità dell'analista, dalla sua sensibilità e «finezza d'orecchio per i processi inconsci»<sup>164</sup>.

Egli dovrà accogliere senza pregiudizio il materiale analitico altrui e dovrà attendere il momento giusto per comunicare le interpretazioni al paziente. «E' questione

---

<sup>162</sup> Cfr. Simondon G.(1989), *L'individuation psychique et collective. À la lumière des notions de Forme, Information, Potentiel et Métastabilité*, Edition Aubier.

<sup>163</sup> Freud S. (1926), p. 386.

<sup>164</sup> Ibidem.

di tatto», scrive Freud, che non a caso parla dell'«arte dell'interpretazione analitica»<sup>165</sup>. La parola, pertanto, assume in questa prospettiva uno statuto rinnovato. Più che un'etichetta per un pensiero essa rassomiglia a un pigmento che andrebbe a completare una tela. La sua giustezza non seguirebbe una regola specifica ma starebbe tutta nella sensibilità estetica della sapiente mano dell'artista.

Nonostante le evidenti difficoltà tutto ciò costituisce un terreno fertile di interrogazione per tutti coloro che in maniera diversa ma complementare si occupano della natura umana: precipuamente poeti e psicoanalisti. Queste due eterodosse categorie di indagatori dell'inconscio hanno in comune almeno due cose: la prima è chiaramente quella di occuparsi dell'animo umano, cioè dei desideri che lo affliggono e dei ricordi spesso offuscati di cui si nutre; la seconda, la più importante nella presente sede, è che svolgono questo compito col solo ausilio del linguaggio poiché sanno che l'inconscio umano è segnato dalla parola<sup>166</sup>. Una parola che essi mettono alla prova in quella che è comunemente considerata la sua funzione cardine: l'espressività comunicativa.

Non è un caso, allora, che la maggior parte degli psicoanalisti, nelle loro opere (e nel loro operato), si avvale con una certa costanza di opere d'arte. Basti pensare alle numerose pagine di Freud dedicate direttamente all'arte e forse, ancora più degne di nota, a tutte quelle riflessioni contenute nei suoi saggi o nei suoi resoconti delle analisi, che ruotano attorno all'universo artistico e che prendono da romanzi, poesie, e scritti d'autore lo spunto per la cura dei pazienti. Il ricorso a tali pratiche artistiche è davvero sorprendente, soprattutto agli occhi di chi guarderebbe all'opera freudiana con l'intento di scorgervi esclusivamente la spiegazione di una pratica medica e, conseguentemente, la descrizione di un processo curativo a fini espositivo-scientifici. Certamente lo scopo di Freud era anche questo, ma come egli stesso affermava, la facilità con cui il lettore inesperto si avvicina alle sue opere è data dal fatto che esse sono scritte come opere di

---

<sup>165</sup> Ivi, p. 387.

<sup>166</sup> Cfr. Laplanche J. (2007), *Sexual. La sexualité élargie au sens freudien. 2000-2006*, Presses Univeritaires de France, Paris; trad. it. *Sexuale. La sessualità allargata nel senso freudiano. 2000-2006*, a cura di Alberto Luchetti, La Biblioteca, Roma-Bari 2007.



narrativa. La “semplicità”, o meglio, la fluidità nella scrittura e nel racconto di determinati casi, quasi come se si trattasse di un romanzo, è data dal fatto che molto probabilmente (come tutti gli psicoanalisti) egli condivide con l’artista qualcosa di importante:

Rimango colpito, come da una stranezza, dal fatto che le storie cliniche che scrivo si leggano come novelle e che, si potrebbe dire, manchino di una severa impronta scientifica. Devo consolarmi riflettendo che è evidentemente la natura degli argomenti che mi porta a ciò, più che una vera e propria inclinazione da parte mia<sup>167</sup>.

La tesi che cercheremo di sostenere è che la parte in comune è ben più radicata e profonda, e risiede specificamente nelle pratiche linguistiche proprie di quelle discipline che non solo lavorano col linguaggio e nel linguaggio, ma che, per certi versi, ne ritorcono il funzionamento portandolo al limite; che fanno della parola, non un’etichetta per qualcosa di già costituito bensì un modo, l’unico modo, per far riconoscere all’altro ciò che da sempre egli sa, ovvero, ciò di cui sempre in qualche modo era affetto e di cui però non si era mai accorto<sup>168</sup>.

La parola dello psicoanalista, infatti, è una parola che cura a patto che essa si faccia convincente e persuasiva:

Il nostro scopo fondamentale non è il successo terapeutico. Semmai ci preoccupiamo di mettere il paziente in condizioni di affermare coscientemente i suoi desideri inconsci. Lo scopo può essere conseguito lavorando sugli indizi fornitici dal paziente in modo da esporgli, con l’ausilio della nostra tecnica analitica, e con *parole nostre*, il contenuto dei suoi complessi inconsci. Necessariamente vi sarà una certa somiglianza tra ciò che gli diciamo noi e quello che cerca e che, nonostante ogni resistenza, si sforza di aprirsi un varco verso la coscienza [...]. In questa conoscenza il medico si trova un passo avanti al malato. I due si inseguono lungo il medesimo sentiero, finché non si incontreranno alla meta prefissata<sup>169</sup>.

<sup>167</sup> Freud S. (1895), *Studien über Hysterie*, 1895, trad. it. *Studi sull’isteria*, in Opere 1886-1921 p. 236.

<sup>168</sup> Cfr. Garroni E. (2005), *Immagine Linguaggio Figura*, Laterza, p. 98 in cui si discute l’idea dell’opera d’arte come motore significante di processi che altrimenti non sarebbero riconoscibili.

<sup>169</sup> Freud S. (1909), *Analyse der Phobie eines fünfjährigen Knaben*, trad. it. *Il caso del piccolo Hans. Analisi di una fobia di un bambino di cinque anni*, in Opere 1886-1921 p. 1447.

Lo scopo dell'analista non è quello di rivelare al paziente l'origine del suo trauma. In altre parole, quello che lo psicoanalista fa non è di informare la persona che è in cura che qualcosa, in *illo tempore*, gli ha potuto causare quel certo tipo di trauma portandolo a reagire, come se fosse stato sottoposto a uno stimolo sensoriale, con quel determinato tipo di sintomo.

Anche quando si lavora con bambini il procedimento avviene secondo gli stessi principi. Anticipando un caso clinico<sup>170</sup> di cui ci occuperemo nel prossimo capitolo possiamo dire che quando la piccola Piggie, curata da Winnicott, non viveva la sua infanzia con serenità ma continuava a lamentarsi delle sue paure relative al *babacar* e alla *mamma nera* non lo faceva perché aveva visto un 'babacar' (si tratta di una parola di sua invenzione) né la madre vestita di nero o col viso dipinto di nero. Le sue angosce invalidanti, laddove vengono riconosciute dall'analista come ciò che le causano dispiacere si ricollegano a tutta una serie di fattori che man mano nella cura vengono ripresi e dipanati, come i nodi di un gomitolo ingarbugliato. Ipotizziamo che Winnicott avesse capito fin dal principio che i problemi di Piggie erano legati, per esempio, alla gravidanza della madre, al suo desiderio di avere un rapporto esclusivo con il papà e alla presenza della sorellina (*the Sush baby*). Comunicare queste informazioni alla bambina avrebbe avuto dei risultati in termini di cura? Piggie avrebbe ricominciato a giocare tranquillamente e ad addormentarsi senza nessuna paura? Se si prende alla lettera la spiegazione di Freud per cui nell'arte analitica l'analista riconosce i processi mentali che hanno portato alla rimozione e sa attendere il momento *giusto*, la risposta è no!

L'analista accompagna il paziente, come in un processo maieutico e lo mette in condizione di riconoscere, a partire dai propri stessi racconti, dai propri resoconti e dubbi (o dai giochi nel caso dell'infanzia), ciò che ha dato vita a un processo complesso e degenerativo che ha assunto come valvola di sfogo nevrosi e ossessioni. La strada che si percorre durante l'analisi, allora, è una strada certamente difficoltosa e ripida ma che

---

<sup>170</sup> Cfr. Winnicott Donald W.(1977), *The Piggie*, International Universities Press, London; trad. it. *Una bambina di nome Piggie*, 1982, Bollati Boringhieri, Torino. Cfr. p. 196 di questo lavoro.

si percorre in due. Per riprendere un esempio illuminante in questo senso – siamo ancora nel caso di Piggie – nelle sedute in cui si *costituisce* l'io della bambina in una prima e rudimentale forma, Winnicott lo descrive così:

Dispose i giocattoli in un modo molto calcolato. C'era una linea centrale a forma di S [...] e dal suo lato c'era lei e molti oggetti che rappresentavano lei. Dall'altro lato [...] c'era il locomotore che lei mi aveva gettato addosso, io e altri oggetti. Questa era una rappresentazione del non-me. Si trattava di una comunicazione assolutamente intenzionale, con la quale mostrava di avere raggiunto questa separazione da me e affermato sé stessa<sup>171</sup>.

E' la settima seduta, Piggie e Winnicott non stanno parlando ma giocano. Piggie butta un locomotore addosso al medico e crea una S di cassette tra lei e lui dividendo lo spazio dei due *soggetti*. È' così che il medico interpreta il gesto-gioco della bambina, come un traguardo; come una simbolizzazione deliberata che, difatti, nel prosieguo della seduta permetterà a Piggie di essere più sollevata, come se avesse capito qualcosa in più di sé stessa.

Anche nella cura con gli adulti il paziente è accompagnato lievemente in un cammino la cui meta finale sarebbe un processo introspettivo e *poietico*: «il termine greco ποιέiv sta ad indicare proprio questo “fare”, che allo stesso tempo significa “esporre qualcosa a sé stessi”»<sup>172</sup>. Il fine di una pratica *poietica* come quella psicoanalitica sarebbe quello di condurre il paziente di fronte a un punto di *riflesso* in cui, egli stesso, in quella condizione di autonomia acquisita a partire dall'altro, possa specchiarsi e riconoscersi; ritrovare il proprio io sociale definitosi a partire da una relazione pubblica (la seduta analitica) ma individuandosi nella propria singola persona<sup>173</sup>. La domanda che viene da porci a questo punto è: si può così parlare di conclusione dell'analisi? In un certo qual modo, nel momento in cui il paziente accetta

<sup>171</sup> Winnicott D.W. (1977), trad. It. (1982), p. 88.

<sup>172</sup> Di Benedetto A. (2000), *Prima della parola. L'ascolto psicoanalitico del non detto attraverso le forme dell'arte*, FrancoAngeli, p. 33.

<sup>173</sup> Cfr. Freud S. (1912), *Ratschläge für den Arzt bei der psychoanalytischen Behandlung*, trad. it. *Raccomandazioni al medico sul trattamento psicoanalitico*, in *Opere 1886-1921* p. 1713 dove Freud scrive: «Il medico deve essere impenetrabile per il malato e, come uno specchio, non deve rivelare al paziente altro che la sua stessa immagine».

la propria condizione e la riconosce come propria<sup>174</sup> si giunge a un punto di equilibrio. L'analisi ha consentito al paziente di adattarsi a quella che rappresenta la propria storia personale e, pertanto, è riuscita in qualche modo ad adempiere al suo scopo di *prassi poetica*. Una pratica, lo ribadiamo, che dia al paziente la possibilità di *riconoscersi* e di ritrovare una parte di sé che gli appartiene. È in questo aspetto che le analogie con il campo artistico possono essere interessanti.

Cosa fa lo spettatore di fronte all'opera d'arte se non adattarla alla propria vita riconoscendo in essa qualche sentimento che gli è proprio? L'opera d'arte non è riconducibile alla descrizione di un mero strumento che esprime ciò che ci costituisce in quanto soggetti; così come la nostra identità, "ritrovata" nella cura non potrebbe essere il risultato di una descrizione fatta dall'analista. Potremmo chiederci, ad esempio, cosa avrebbe pensato la piccola Piggie se un bel giorno il dott. Winnicott avesse posto una fila di cassette tra loro due e le avesse detto: «tu sei questa cosa qua, ciò che sta da questo lato della barricata e io sono tutto ciò che sta dall'altro lato». Probabilmente la bimba non avrebbe capito l'intento del medico e avrebbe continuato a fare i suoi giochi, forse più confusa di prima.

Con la stessa perplessità si può guardare al funzionamento delle parole e dell'arte.



Se qualcuno ci presentasse il lemma 'amore' del vocabolario della lingua italiana e ci dicesse: «adesso sai cosa vuol dire innamorarsi», probabilmente reagiremmo con una rumorosa risata. Così come susciterebbe il nostro riso un interlocutore che ci mostrasse *La liseuse* di Marie Laurencin dicendo: «questo quadro<sup>175</sup> ti spiega che cos'è la malinconia femminile». Il nostro *disagio* di fronte a casi di questo tipo è dato dal fatto che al di là

dell'appropriatezza o meno di un termine (o di un quadro), ogni parola si caratterizza

<sup>174</sup> Cfr. Piazza F. (2011). *Costruzioni eikota. Verità ed efficacia nella cura psicoanalitica* in Riv. psicoanal., LVII, n- 4, 1021-1035.

<sup>175</sup> Laurencin M. (1913), *La liseuse*, Museo Marie Laurencin, Giappone.

per la sua costitutiva indeterminatezza e il suo valore non gli è dato dalla minore o maggiore quantità di informazione che esso riesce a veicolare.

Come accade, allora, che l'opera d'arte e la parola arrivino a *funzionare*? Focalizziamoci sull'esperienza estetica. Ci sono casi in cui l'opera d'arte cattura la nostra intera attenzione e fa sì che i nostri confini si confondano coi suoi, ci coinvolge interamente isolandoci al tempo stesso. Nell'operazione di "isolamento" del soggetto, però, questo finisce per uscirne in qualche modo rideterminato. Non solo nel senso edificante del termine ma, data la natura intrinseca di ogni opera d'arte, nel senso che al soggetto viene riproposto sempre un confine nuovo tra uno stato di completezza e un orizzonte di incompletezza<sup>176</sup>. L'esperienza estetica, inoltre, ci fornirebbe uno specchio per quell'immagine di noi che aspettiamo sempre di riconoscere o che non abbiamo ancora conosciuto. In questa caratteristica essa va di pari passo con ciò che accade nella cura analitica come è avvenuto per il caso di Piggie. L'esperienza estetica, infatti, potrebbe essere una sorta di esperienza curativa proprio perché consentirebbe di mettere in atto il tentativo di formalizzazione del soggetto<sup>177</sup>.

In questo senso, per riprendere un termine usato in precedenza, l'opera d'arte si aprirebbe come una *finestra* sull'inconscio. Ma non nel senso di un foro su un panorama da fotografare bensì nel senso di una cornice di un quadro ancora da disegnare<sup>178</sup>. L'opera d'arte, con la sua cornice, aiuterebbe a tracciare i confini di quell'inconscio che altrimenti resterebbe non pertinentizzabile e in questa operazione di individuazione essa assumerebbe un po' lo stesso statuto della parola nella cura analitica<sup>179</sup>. Questo significa che anche l'opera d'arte così come la parola analitica deve fare i conti con quel tentativo di circoscrizione di un trauma, di un'origine (spesso anche fittizia) a cui appigliarsi per ricostruire la storia complessa del soggetto stesso. Ecco perché quando si parla di processo interpretativo sia in psicoanalisi sia in ambito artistico esso non deve essere

<sup>176</sup> Cfr. Garroni E. (2005) dove, per esempio, si discute lo statuto dell'*immagine* come una totalità indefinita.

<sup>177</sup> Per l'idea di esperienza estetica come basilare per l'edificazione psichica cfr. Bollas C. (1987), *The Aesthetic Moment and the Search for Transformation*, in *The Annual of Psychoanal.*, 385-394.

<sup>178</sup> Cfr. Leon Battista, Alberti, *La pittura*, tradotta per L. Domenichi, Venezia, Gabriel Giolito de Ferrari 1547 (ristampa anastatica: Sala Bolognese, A. Forni 1988), p. 15.

<sup>179</sup> Cfr. Lapeyre M. (2010).

confuso con una scoperta, con la ricerca di qualcosa di già definito. Più che l'opera d'arte, tuttavia, quella che è in gioco nel presente contesto è la natura del linguaggio nella cura analitica, laddove questa possa rischiarare la natura del linguaggio umano in generale. La specificità della parola psicoanalitica starebbe piuttosto nel suo farsi poetica, nel porre l'accento, come accade nell'arte, su quei fattori, certamente eterodossi rispetto alla comunicazione *tout court*, che valorizzano il *coté* estetico della parola stessa, e dunque, ad esempio: il suo aspetto sonoro, la sua capacità straordinaria di evocare immagini eterogenee e di crearne di nuove se accostata ad altre parole.

Vediamo un esempio di tale funzionamento della parola nell'analisi.

Un giorno una paziente inglese che durante la seduta parlava sia in francese che nella sua lingua madre pronunciò la seguente frase: «c'est une sensation étrange... je n'arrive plus à me connecter... I'm trying to break through the ice»<sup>180</sup>. L'analista, con una certa "automaticità", tipica di chi reagisce al suono di una parola più che alle riflessioni che il suo contenuto può evocare, rispose: « - Gli occhi, *the eyes*» finendo per creare un *ponte sonoro* tra 'il ghiaccio' (the ice) e 'gli occhi' (the eyes) che in inglese si pronunciano allo stesso modo. L'analista riserva alla parola lo stesso trattamento che si può riservare a una cosa, ma una cosa diversa da quella designata dalla paziente. Nel momento in cui quest'ultima diceva di voler rompere «*the ice*», infatti, l'analista aveva "visto-ascoltato" «*the eyes*» e pensato allo stesso tempo che 'ghiaccio' in francese si dice *glace* che vuol dire anche 'specchio'. In un'unica frase, allora, si sovrapponevano innumerevoli percezioni acustiche, visive e psichiche che avevano portato all'intervento dell'analista fondato sul semplice dato della percezione sonora della parola della paziente. Il riferimento agli occhi si era rivelato fruttuoso poiché a partire da questo intervento la paziente aveva cominciato a fare diverse associazioni e a ricordarsi di alcune sensazioni legate allo «sguardo perso di sua madre». *The ice* rappresentava allora una scorciatoia istantanea verso *the eyes* e la difficoltà a *se connecter* (a connettersi) era legata proprio alla sofferenza nell'aver perso la *connessione* con uno sguardo familiare,

---

<sup>180</sup> « È una sensazione strana ... non arrivo più a connettermi ... sto cercando di attraversare il ghiaccio» in Schutz-Briat G. (2007), *Le négatif se fait image* in *Revue française de psychanalyse*, Tome XXI, p. 1724.

quello della madre. Se ne può dedurre che «par leur son, les mots vibrent, ouvrant des passerelles sensorielles parfois surprenantes. Un mot peut se constituer en nœud d'une arborescence qui relie les différentes modalités sensorielles»<sup>181</sup>.

In questo esempio la dimensione estetico-sensoriale della parola è fondamentale e il suo funzionamento risuona nella pronuncia di un termine da parte dell'analista che rimanda a un terreno apparentemente estraneo a quello evocato dalla paziente. Consentire a quest'ultima di avventurarsi su un *terreno associativo* più ampio, aprendo il suo pensiero a temi e argomenti non previsti in partenza non è un processo ludico ed estasiante nel solo senso positivo che si può attribuire alla fruizione-interpretazione estetica, bensì un cammino duro e che costa fatica. Il problema, come suggerisce Lacan, è che la parola analitica è una sorta di sospensione traumatica della regole della comunicazione<sup>182</sup>, un *centro esterno al linguaggio*.

Certo dobbiamo tendere l'orecchio al non-detto che giace nei buchi del discorso, ma questo non deve essere inteso nel senso di colpi che si batterebbero da dietro il muro. Infatti, se volendo non occuparci d'ora in avanti che di questi rumori, come qualcuno ostenta, bisogna pur convenire che non ci siamo posti nelle condizioni più favorevoli per decifrarne il senso: come tradurre, senza ficcarsi in testa di comprenderlo, ciò che di per sé non è linguaggio?<sup>183</sup>.

Essa non designa, non indica né circonda ma crea e si pone come «muro del linguaggio», ovvero, rappresenta essa stessa un ostacolo che si fa fatica ad accettare. Quello che il suo uso comporta, infatti, è la messa a nudo di ciò che probabilmente è difficile da ascoltare proprio perché tocca le corde del nostro intimo che erano sepolte sotto un fitto strato di altri ricordi e sensazioni. La parola dell'analisi, allora, scava nelle diverse sedimentazioni alla ricerca di quella giusta vibrazione che scateni nel paziente l'accettazione (il ghiaccio, la perdita di connessione, gli occhi della madre). Si tratta

<sup>181</sup> «attraverso il loro suono le parole vibrano, aprendo delle passerelle sensoriali a volte sorprendenti. Una parola può farsi da centro nodale di un'arborescenza che lega diverse modalità sensoriali», Ivi., p. 1725.

<sup>182</sup> Cfr. Recalcati M. (2007), *Il miracolo della forma. Per un'estetica psicoanalitica*, Mondadori, Milano, p. 191.

<sup>183</sup> Lacan J. (1974), *Funzione e campo della parola e del linguaggio*, in *Scritti* VOL. I, Einaudi, Torino, p. 300-301.

però di un processo lento e, nella maggior parte dei casi, doloroso, che richiede da parte dell'analista una forte sensibilità attenta soprattutto ad ascoltare in modo "adeguato" non necessariamente rivolto ai contenuti. L'obiettivo è quello di raggiungere una consonanza di ritmi che scaturisca dalla ricerca dell'armonia da parte dello psicoanalista il quale, come l'artista, deve mirare a evocare le giuste tonalità da sfruttare, deve mettere il paziente (ascoltatore) in condizioni di seguire la melodia e di farla propria, di interiorizzarne le battute. Questo talento dello psicoanalista non sta tutto, o meglio non solo, in quella che potrebbe essere definita come una dote personale, ma consiste più specificamente in un esercizio dell'attenzione – Freud la chiama *attenzione sospesa*<sup>184</sup> – grazie alla quale si apprende a porre l'accento sulla giusta sonorità e a prestare l'orecchio non solo al significato codificato delle parole del paziente, ma anche al loro suono e alla loro composizione musicale e percettiva. Ecco perché il fattore artistico-estetico rappresenta un terreno fertile per la pratica psicoanalitica: perché in entrambi i casi si condivide una particolare attenzione all'universo percettivo in generale e ancora di più al livello della percezione che ha direttamente a che fare con le parole.

Nell'esperienza analitica, inoltre, si cerca di dare forma e immagine al non pensato così come nell'esperienza estetica si cerca di dare forma a intuizioni non formalizzate.

Il ricorso frequente e costante alle opere d'arte, così come è evidente negli scritti freudiani, rispettivamente per l'uso che in essi si fa di romanzi, poesie e immagini pittoriche e scultoree, è spiegabile pertanto nei termini di una condivisione di intenti e linguaggi. Ciò che si vuole dire è che il rapporto tra esperienza estetica e psicoanalisi va ben oltre la suggestione artistica, è ben più radicato di quanto appaia se si pone l'accento sul semplice fatto che lo psicoanalista tragga ispirazione dall'opera romanzata per spiegare un'afflizione dell'animo. Se questa è certamente l'opinione più diffusa, a nostro avviso essa si fonda su un disconoscimento del nucleo centrale, l'uso specifico del linguaggio e il tentativo di mettere in forma l'informe che le due prassi condividono.

---

<sup>184</sup> Cfr. Freud S. (1912), *Ratschläge für den Arzt bei der psychoanalytischen Behandlung*, trad. it. *Raccomandazioni al medico sul trattamento psicoanalitico*, in *Opere 1886-1921* p. 1709. Cfr. p. 58 di questo lavoro per la nostra proposta terminologica di *attenzione estetica*.



## 2.3 Per una psicoanalisi applicata: metodologie a confronto.

### 2.3.1 Il caso di Leonardo.

Prendendo in esame i diversi scritti che Freud ha consacrato alle opere d'arte è possibile rintracciare in essi un campione completo dei metodi di applicazione della psicoanalisi alla sfera dell'estetica. Stiamo parlando di: *Delirio e sogni nella Gradiva di Jensen* (Freud 1907), *Un ricordo d'infanzia di Leonardo Da Vinci* (Freud 1910) e *Il Mosé di Michelangelo* (Freud 1914). Ciascuna di queste opere non solo presenta delle specifiche particolarità legate al criterio di analisi in esse adottato, ma rappresenta, ognuna a suo modo, l'apertura di un filone di indagine parallelo a quello della clinica. Si potrebbe generalizzare dicendo che è solo a partire da questi tre saggi che Freud inaugura il campo della psicoanalisi dell'arte, disciplina che se a un primo sguardo sembra apparire unitaria, a uno sguardo più attento si rivela essere composta di almeno tre metodologie differenti: rispettivamente appartenenti ai tre saggi.

Nel cercare di ricostruire le analogie e le differenze di quelli che sono tre modi di fare psicoanalisi partendo dalle opere d'arte non seguiremo l'ordine cronologico di pubblicazione bensì procederemo in senso logico o tematico. La ragione per cui ci sembra più opportuno seguire questo tipo di percorso, e cioè partendo dall'opera del 1910 dedicata a Leonardo per poi passare a quella sul Mosé di Michelangelo del 1914 e infine alla più antica del 1907, dedicata alla *Gradiva*, è che nel primo caso siamo di fronte a quello che definiremo come un approccio ermeneutico o psicobiografico, nel secondo caso a un approccio di tipo emotivo o psicologico e solo nel terzo caso a un approccio di tipo specificamente estetico.

Tracciando a grandi linee le peculiarità di questi tre orientamenti è possibile vedere come Freud si avvicina ad alcuni grandi capolavori dell'arte umana – specificamente alcuni dipinti di Leonardo, una scultura di Michelangelo e una novella di Jensen – non solo con fare critico e analitico ma con l'intento di chi vuol mostrare “scientificamente” in un caso, come sia possibile risalire da una creatura artistica alle cause che l'hanno determinata (le vicende biografiche di un artista straordinario), in un

altro, come attraverso un atteggiamento plastico conferito a un'opera sia possibile rappresentare una costellazione psichica universale e, nel terzo caso, come anche un testo di narrativa possa contenere dei personaggi con una dimensione psichica a sé stante (come se fossero persone reali). Nel primo scritto, allora, ciò che interessa a Freud è la personalità dell'autore, Leonardo e la sua biografia, nel secondo l'obiettivo è il contenuto latente di materie psicologiche note all'esperienza di tutti e contenute in una statua e nel terzo, l'intreccio tematico di un testo la cui complessità dà vita ad alcuni personaggi rappresentati in situazioni che ripropongono una sorta di fittizia ma efficace seduta psicoanalitica.

Cosa fa Freud di fronte ad alcune opere di Leonardo da Vinci? O meglio, perché si interessa allo straordinario personaggio del Rinascimento? Il suo obiettivo, scrive nel suo saggio, non è quello di «offuscare ciò che rifulge e trascinare il sublime nella polvere»<sup>185</sup> bensì di capire quel genio universale che già nell'epoca in cui visse era considerato un enigma e «il cui profilo può solo essere congetturato e mai definito»<sup>186</sup>. Il fine dello scritto non è quello di parlare di un grande maestro sminuendolo con le congetture che appartengono al mondo della ricerca psichica che normalmente si occupa di esseri umani «più deboli»; il solo obiettivo, difatti, è quello di capire le dinamiche di sviluppo di una storia, la storia di una vita speciale, quella di un genio universale la cui grandezza non deve però mai far dimenticare la sua *umanità*. Nel caso di Leonardo, il fatto che egli risultasse incomprensibile per i suoi contemporanei, sia in quanto uomo, sia dal punto di vista del suo rapporto con l'arte, poteva essere dovuto al fatto che la sua personalità era particolarmente problematica<sup>187</sup>. Come scrive Christophe Bormans<sup>188</sup>,

---

<sup>185</sup> Questa frase è tratta da un poema di Schiller *La Pulzella d'Orleans* del 1801.

<sup>186</sup> Le parole citate da Freud sono di Jacob Burckhardt uno dei più importanti storici dell'arte del XIX sec. Egli si interessò particolarmente al Rinascimento italiano.

<sup>187</sup> Agosti S. (2004) *Forme del testo. Linguistica semiologia psicoanalisi*, Monduzzi Editore. In questo testo l'autore ripercorre il pensiero di Paul Valéry *Introduzione al metodo di Leonardo da Vinci* (e poi di *Note e Digressione*) mostrando come in questi testi Leonardo è considerato come una figura storica eminentemente rappresentativa dell'ordine simbolico, ovvero di quel tipo di soggettività in cui è visibile la divisione originaria instaurata nel Soggetto dalla struttura del linguaggio cioè come «essere rappresentato e dotato del potere di rappresentare» (p. 187). Valéry nella figura storica di Leonardo individua «quest'ordine del simbolico che, consapevolmente o meno, lo porta a passare dalla scrittura speculare alla coazione iterativa della tipologia del volto femminile, dalla declinazione generalmente meccanicistica della ricerca cosiddetta scientifica, alla posizione perennemente incoativa

Leonardo appariva come un uomo “inibito”; ovvero, come evidenzia Freud nel suo saggio, un uomo “bloccato” sia da un punto di vista sessuale, cioè che viveva una sorta di omosessualità latente, sia nel suo rapporto con le opere d’arte, spesso incompiute o comunque completate con estrema lentezza. A tal proposito nelle conclusioni delle sue riflessioni Freud scrive: «scopo del nostro lavoro è stato quello di spiegare le inibizioni della vita sessuale e dell’attività artistica di Leonardo»<sup>189</sup> proprio a sottolineare il fatto che il suo obiettivo non era stato quello esplicito e diretto di scrivere un’altra classica e peraltro inutile patografia di Leonardo bensì di esaminare la sua infanzia, per diverse ragioni difficile, e di scoprire come essa aveva potuto determinare lo sviluppo di quella particolare vita. Freud stesso, pertanto, considerava in qualche modo il *criterio biografico* come un tentativo fallimentare in cui si finisce per idealizzare inevitabilmente il personaggio trattato presentandolo erroneamente come una figura fredda ed estranea alla realtà delle cose. Il suo interesse per Leonardo, invece, era molto più specifico. In primo luogo era dovuto al fatto che l’artista era sempre stato descritto come un essere apparentemente quasi asessuato e, in secondo luogo, al fatto che tendeva sistematicamente e senza alcuna ragione specifica a lasciare incompiute numerose delle sue opere.

Freud era particolarmente interessato a Leonardo ma in una maniera più ampia, era affascinato dalla sua *personalità*. Egli rappresentava gli ideali del genio, della scienza, dell’arte, e allo stesso tempo la particolare storia della sua vita poteva servire da pretesto per delle domande a cui solo la psicoanalisi poteva rispondere. Domande come: qual è il destino della pulsione? O, cosa succede tra madre e figlio e quali conseguenze un certo tipo di relazione può avere nella vita di un individuo?

---

dell’atteggiamento mentale che, oltre a comportare una proliferazione incessante di esperienze, ne determina frequentemente l’interruzione e il non compimento» (p.187). Ecco perché *soggetto simbolico*, perché è «un tipo di soggetto che rende ugualmente possibili le “imprese del conoscere e le operazioni dell’arte” ovvero il centro di gravità e d’insistenza dell’ordine simbolico a cui il soggetto si piega assumendone l’intero ventaglio dei suoi aspetti e delle sue possibilità di manifestazione» (p.187-188).

<sup>188</sup> Bormans C. (2006), *Freud et l’enfant-vautour*, testo pronunciato nel 2005 à l’École Psychanalytique de la Salpêtrière e pubblicato on line su: [Psychanalyste-Paris.com](http://Psychanalyste-Paris.com)

<sup>189</sup> Freud, S. (1910), *Un ricordo d’infanzia di Leonardo da Vinci*, in *Opere 1886-1921*, p. 1558.

Certamente l'idea di Freud era che le condizioni accidentali dell'infanzia di Leonardo avevano avuto su di lui un profondo effetto negativo. Per tale ragione egli decise di trattare il genio rinascimentale alla stregua di un paziente ma evidentemente non con lo scopo di una guarigione, bensì, come spesso accade in psicoanalisi, col solo proposito di rendere perspicuo un fatto, un comportamento, un atteggiamento nei confronti della vita. Quello di Freud, allora, è descrivibile come un tentativo di fare finalmente chiarezza, di rendere un servizio a chi si era interessato e continuava a interessarsi al genio Leonardo e delle sue straordinarie opere. Ma come psicoanalizzare un paziente che non può più presenziare alle sedute? Le biografie costituiscono il punto da cui cominciare per addentrarsi nella vita di una persona<sup>190</sup>, proprio come accade con pazienti veri e propri quando si vuole ripercorrere a grandi linee la loro vita. Le opere d'arte, poi, costituiscono il secondo importante bacino da cui attingere altre informazioni, ma non solo; esse costituiscono gli indizi, o meglio, i sintomi attraverso i quali risalire alla psiche del paziente. E poi, per ultimo ma non meno importante, l'analisi di un dettaglio, un ricordo d'infanzia tanto bizzarro quanto chiarificatore riportato nel *Codex Atlanticus*. Per Freud questo rappresentava la chiave attraverso cui decifrarne quella vita enigmatica:

Questo scriber s'è distintamente del nibio par che sia mio destino, perché ne la prima ricordatione della mia infanzia e' mi pareva che, essendo io in culla, che un nibio venissi a me e mi aprissi la bocca con la sua coda e molte volte mi percotessi con tal coda dentro alle labbra.

È proprio sullo statuto di questo ricordo che ci soffermeremo, con l'obiettivo di capire se lo scopo di Freud era davvero quello di scrivere una semplice patografia. Nella nostra indagine tralasceremo, almeno per il momento, l'equivoco che la traduzione di questo breve estratto causò nell'analisi freudiana. Ricordiamo, infatti, che il testo

---

<sup>190</sup> Ricordiamo che anche ne *Il caso di Schreber* (1911) Freud si avvale di un resoconto scritto della vita del "paziente". Egli usò, dunque, una descrizione di un disturbo mentale per avanzare delle ipotesi sulla paranoia del già Presidente di Corte d'Appello di Dresda che, nel 1903, aveva pubblicato *Memorie di un malato di mente*, opera che all'epoca aveva suscitato non poco interesse tra gli psichiatri.

tedesco<sup>191</sup> parlava di un ‘avvoltoio’ che aveva colpito l’artista da piccolo mentre sappiamo bene che l’uccello riferito da Leonardo in questo passo enigmatico è un nibbio. L’errato presupposto da cui Freud partiva ebbe come conseguenza tutta una serie di congetture legate al presunto significato mitologico dell’avvoltoio nel simbolismo egizio<sup>192</sup>, cosa che lo portò addirittura a rintracciare tra le pieghe della veste di Sant’Anna, nel dipinto *Sant’Anna, la Vergine e il Bambino*, l’accento di una sagoma di un grande condor.

Al di là delle ipotesi interpretative freudiane, però, quello che appare interessante, nel presente contesto, è stabilire di che tipo di ricordo si tratta in questo caso specifico e, più in generale, se è possibile affermare che l’idea di Freud fosse che ciò che si deve cercare nelle opere d’arte è esclusivamente il contenuto psicologico delle figure rappresentate. A nostro avviso questa ipotesi è fondata su una lettura superficiale del saggio freudiano o, meglio ancora, su una semplificazione delle idee contenute in esso<sup>193</sup>. Questa visione, tuttavia, generò un filone di studi, quello della cosiddetta “psicoanalisi applicata” che – nei termini di una disciplina che considera le opere d’arte come sintomi che sono il frutto di un disturbo nella mente dell’artista – è stato quasi del tutto abbandonato<sup>194</sup>. A ragione, secondo il nostro punto di vista, dal momento che si fonderebbe su quella che Gombrich ha chiamato la «teoria centrifuga dell’espressione artistica» che spiegherebbe, se presa alla lettera, il «malinteso grossolano sulle idee di Freud»<sup>195</sup>. Secondo questa “teoria” l’opera d’arte (nonché tutta la produzione di un artista), e dunque la sua forma e tutto ciò che la caratterizza in quanto oggetto fisico, non farebbe che da involucro ai contenuti inconsci dell’artista; di conseguenza l’unica modalità prevista di fruizione dell’opera d’arte sarebbe quella concepita sotto forma di

---

<sup>191</sup> La traduzione degli scritti di Leonardo che Freud utilizzò era stata curata – secondo quanto scrive Gombrich (1967) in *Freud e la psicologia dell’arte*, Einaudi, Torino – da Marie Herzfeld.

<sup>192</sup> Gli Egizi adoravano una Dea Madre rappresentata con la testa di un avvoltoio. Il suo nome si pronunciava Mut, molto simile, come sottolinea Freud, al tedesco Mutter. La sua idea era che Leonardo sapesse che gli Egizi usavano l’avvoltoio come rappresentazione pittorica del concetto di Madre e pertanto ne dedusse che il ricordo d’infanzia, operando una sostituzione tra madre e avvoltoio, richiamasse una scena di allattamento, Cfr. Freud S. (1910), p. 1562.

<sup>193</sup> Cfr. Gombrich E. H. (1967).

<sup>194</sup> Cfr. Di Benedetto, A. (2000) p. 21.

<sup>195</sup> Gombrich E. H. (1967), p. 29.

“interpretazione” ovvero descrivibile nei termini di un’operazione di liberazione dall’involucro per risalire al pensiero inconscio che ha turbato l’artista nel suo intimo e che lo ha portato a espellere il pensiero stesso per mezzo dell’arte. Chiameremo questo approccio *ermeneutico*. Ammettere che Freud condividesse una simile teoria significherebbe ammettere, altresì, che lo psicoanalista che si trova a interpretare un’opera d’arte «dovrebbe dare per scontato che l’artista sapeva da sempre inconsciamente quale oggetto sarebbe emerso e che tutta la complicata pretesa di costruire innanzitutto una struttura formale non è altro che una razionalizzazione che nasconde all’artista e al suo pubblico quello che veramente accade»<sup>196</sup>. Accettare quest’idea, inoltre, vorrebbe dire che Freud, rispetto alle opere di Leonardo, non farebbe che cercare di dimostrare che l’artista esprimeva nei suoi ritratti ciò che psicologicamente nell’infanzia l’aveva turbato. Analizzando attentamente, ad esempio, i sorrisi della Gioconda, della Sant’Anna, del viso femminile di Bacco, Freud cercava degli indizi per spiegare come la somiglianza ricorrente di quel tratto caratteristico (un sorriso enigmatico) fosse spiegabile nei termini di un ritorno del sorriso materno prematuramente perduto. Leonardo, infatti, secondo il poco che si conosce della sua infanzia, aveva vissuto con la sua madre naturale, Caterina, una contadina che non divenne mai sua madre legittima, solo durante i primi tre (forse cinque) anni di vita. Poi si era trasferito nella casa paterna dove aveva vissuto con suo padre Ser Piero Da Vinci e la sua matrigna, Donna Albiera, una donna di nobili origini che lo aveva accolto affettuosamente. Da qui l’interpretazione freudiana della doppia maternità celebrata nel quadro *Sant’Anna, la Vergine e il Bambino* dove Sant’Anna più che la nonna del piccolo Gesù somiglia a una donna della stessa età di Maria; «Leonardo ha dato al bambino due madri, una che gli tende le braccia e l’altra sullo sfondo; ed entrambe sono dotate del sorriso felice della gioia della maternità»<sup>197</sup>.

Freud si avvale di questi dettagli per ricostruire la personalità di Leonardo, guarda alle sue opere come fossero la cartina al tornasole della vita del genio

---

<sup>196</sup> Ivi, p. 33

<sup>197</sup> Freud S. (1910) p. 1577.

rinascimentale, e in un taglia e incolla di informazioni biografiche, interpretazioni critiche e attente osservazioni, dà via a una pratica che nel 1910 non era affatto diffusa: l'interpretazione psicoanalitica di un autore attraverso le sue opere.

Tornando però alla questione relativa alla «teoria centrifuga dell'espressione artistica» possiamo affermare, ancora una volta, che se per certi versi può descrivere il modo di procedere freudiano, nel senso che effettivamente Freud si avvale della psicoanalisi come una tecnica che svela ciò che si nasconde dietro l'espressione artistica, dall'altro, ed è su questo punto che ci soffermeremo da qui in poi, la suddetta teoria non tiene conto di due fattori a nostro avviso particolarmente rilevanti:

- 1) Lo statuto del ricordo in psicoanalisi.
- 2) L'influenza dell'involucro sul messaggio e il suo rapporto col piacere.

Come specificato più sopra ribadiamo che nell'analisi freudiana contenuta nel saggio dedicato a Leonardo, un valore imprescindibile è attribuito al ricordo d'infanzia riportato nel *Codex Atlanticus*. Se si legge l'importanza di questa trascrizione usando le coordinate della gombrichiana «teoria centrifuga dell'espressione» si dovrebbe pensare quanto segue. Il ricordo, per certi versi traumatico, di un uccello che si affaccia alla culla di un infante e gli percuote la coda sulle labbra, corrisponderebbe a una sorta di oggetto mentale; una traccia psicologica temporaneamente sbiadita che, in un momento qualsiasi – nel nostro caso nel corso della stesura di un trattato sul volo degli uccelli, forse a causa del meccanismo di associazione delle idee – ritorna alla coscienza indossando le vesti di un fatto realmente accaduto nel passato dell'infanzia. Se la teoria dell'espressione è applicabile al campo dei ricordi dell'infanzia – e lo sembrerebbe, visto che apparentemente la stessa cosa si potrebbe dire della Gioconda, della Vergine e della Sant'Anna che riportano il sorriso di una madre allontanata nel corso dei primi anni di vita di Leonardo – allora, l'oggetto-ricordo si formerebbe nel modo seguente: il bambino vive una particolare e intensa esperienza e ne registra determinate caratteristiche, diciamo che ne scatta una sorta di fotografia mentale anche se non perfettamente definita; il corso del tempo fa sì che quella registrazione perda di tonalità

e resti come confinata in uno spazio mentale pre-linguistico e, se si tratta di un'esperienza che come abbiamo detto presenta un certo grado di traumaticità, viene addirittura nascosta nella profondità dell'inconscio. Può accadere però che il ricordo risalga in superficie forse perché un incontro casuale lo risveglia o perché un'idea o una parola che balena nella mente ne ravviva la presenza. Il ricordo sarebbe come una pallina di gomma che, rimasta schiacciata per anni sul fondo di un secchio pieno d'acqua da un sasso troppo pesante che le stava sopra, viene liberata da una scossa casuale data al contenitore che fa spostare il peso e consente alla pallina di riemergere. Ciò che conta di più in una teoria di questo tipo è che il ricordo ("la pallina") ci sia; cioè che l'esperienza sia accaduta realmente e che abbia potuto dare luogo all'operazione di registrazione. Il presupposto fondante della tesi espressionista, difatti, è che a venir fuori sia un oggetto già in qualche modo determinato e che si lascia, non senza le relative resistenze, avvolgere in un involucri: un testo scritto, un fatto raccontato, un dipinto.

Ci sembra che sia proprio in questo punto che il legame tra l'approccio freudiano e questo tipo di teoria comincia a vacillare. Le teorie di questo tipo, che appartengono alla stessa categoria della teoria centrifuga dell'espressione e si avvalgono di un approccio *ermeneutico*, si applicano all'arte considerando le opere come sintomi e come la manifestazione diretta di un contenuto inconscio della mente dell'artista. Esse però, non prendono correttamente in considerazione lo statuto stesso dei ricordi d'infanzia e il come questi vengano analizzati nella pratica psicoanalitica.

I ricordi coscienti dell'uomo riguardo ai fatti della sua età matura non sono che storia registrata; mentre i ricordi che egli ha della sua infanzia corrispondono, per quanto riguarda l'origine e l'attendibilità, alla storia dei primissimi tempi di una nazione, che fu compilata successivamente e per ragioni tendenziose. [...] Lo stesso vale per le fantasie dell'individuo. [...] Ciò che uno crede di ricordare dall'infanzia non è un qualcosa di indifferente; in genere i ricordi che restano – che la persona stessa non comprende – coprono preziose testimonianze sui tratti più importanti del suo sviluppo mentale<sup>198</sup>.

---

<sup>198</sup> Freud S. (1910), p. 1559-1560.



Tre sono i punti focali di questa citazione freudiana: la differenza tra il ricordo in quanto storia registrata e la fantasia, la tendenziosità di certi pseudo-ricordi e, terzo, il fatto che essi trovino un modo di esplicitarsi che è incomprensibile o indifferente agli occhi del soggetto.

Partendo dal primo punto possiamo osservare che Freud traccia una distinzione tra i processi psichici definiti come *ricordi* e quelli che invece fanno parte di una classe speciale che egli definisce delle *fantasie*. A quest'ultima categoria appartengono anche le associazioni di pensiero, gli impulsi emotivi e tutte quelle connessioni concettuali, in un certo qual modo involontarie, che non sono descrivibili in termini di impressioni registrate ed esperienze codificate. Quando si è di fronte a una fantasia, allora, è importante sottolineare che si ha a che fare con un tipo di materiale che non si può definire come “materiale ricordato” in quanto, non essendo mai stato cosciente, non poteva nemmeno essere “dimenticato”. La fantasia potrebbe essere legata a «una speciale classe di esperienze, della massima importanza, di cui, abitualmente, non si può recuperare il ricordo. Si tratta delle esperienze avute nella primissima infanzia, non comprese in quel tempo, ma comprese e interpretate *successivamente*»<sup>199</sup>. Alla base delle fantasie, allora, potrebbero stare, secondo Freud, delle esperienze avute o in uno stadio della vita troppo lontano (e dunque impossibile da ricordare) o in un periodo in cui l'io era troppo debole per far fronte a certi avvenimenti tanto da relegarli nell'inconscio e condannarli a riemergere o sottoforma di fantasia o di quelli che Freud chiama *ricordi di copertura*<sup>200</sup>. Questi sono processi psichici che «rappresentano gli anni dimenticati dell'infanzia con la stessa adeguatezza con cui il contenuto manifesto

<sup>199</sup> Freud S. (1914), *Ricordare, ripetere, elaborare*, in *Nuovi consigli sulla tecnica psicoanalitica* 1913/1915 in *Opere* 1886-1921, p. 1906.

<sup>200</sup> Ivi, p. 1905. Cfr. Freud S. (1892-95), *Studi sull'isteria*; Freud S. (1895), *Progetto di una psicologia*; Freud S. (1900), *L'interpretazione dei sogni*. Già negli scritti degli anni precedenti Freud si era dedicato ampiamente alla questione delle tracce mnemoniche [*Erinnerungsspur*] e alla loro collocazione nei vari sistemi della memoria. A questa problematica è legata anche la definizione della rappresentazione di cosa e di parola [*Sachevorstellung* e *Wortvorstellung*] che si distinguono dalle tracce mnemoniche ma intrattengono con esse un rapporto molto stretto. Come ci ricordano Laplanche e Pontalis nel vocabolario di psicoanalisi, in linee generali tutti i ricordi, anche quelli della nostra prima infanzia, sarebbero iscritti nella memoria. Il non ricordarli non dipende da un difetto nella loro fissazione ma dal processo di rimozione. L'evocazione di un ricordo, allora, dipende dal modo in cui esso è investito, disinvestito o contro-investito e quindi dal *quantum d'affetto* [*Affektbetrag*] da cui è attraversato. Cfr. anche Freud S. (1894), *Le neuropsicosi da difesa*.

di un sogno rappresenta i pensieri del sogno»<sup>201</sup>. Ciò li rende interpretabili solo *posteriormente*. Freud usa l'avverbio tedesco *nachträglich*<sup>202</sup> che compare molto presto nel suo apparato teorico<sup>203</sup> e mostra, anzitutto, come la concezione psicoanalitica della storia del soggetto non sia riducibile a un determinismo lineare per cui il passato agirebbe sul presente.

Nel caso di Leonardo Da Vinci, allora, il racconto del nubbio sarebbe una fantasia da analizzare alla luce di tutto un sistema di riferimento che dovrebbe trarre dalla biografia dell'individuo il materiale utile alla sua spiegazione. Non trattandosi di un ricordo, però, esso non coincide con la registrazione conscia di un'effettiva esperienza vissuta; la sua analisi, allora, può trarre poco o niente dalla storia del paziente e dunque dal suo passato cronologico, ma deve, anzitutto, tener conto del processo creativo e deformante che essa stessa ha dovuto subire per mostrarsi come tale. La comprensione di ogni fantasia nel corso dell'analisi, infatti, implica un procedimento che dia la giusta importanza all'enunciato nel tempo dell'enunciazione e alla tendenziosità che la caratterizza e che si può spiegare ricostruendo le connessioni di pensiero che in essa si sono dissolte dando origine a nuovi atti di pensiero. In tutto ciò, poi, non bisogna mai mettere da parte la capitale informazione per cui «la consapevolezza che il paziente raggiunge nel corso dell'analisi, è assolutamente indipendente da questo o quel tipo di memoria»<sup>204</sup>. Per capire quanto detto finora proviamo a fornire due schemi per visualizzare due modi opposti di considerare il sistema ricordo/fantasia, interpretazione/analisi.

Il primo modello (interpretativo/ermeneutico) dipende da come viene considerata la relazione tra la memoria e l'infanzia e può essere schematizzato come segue:

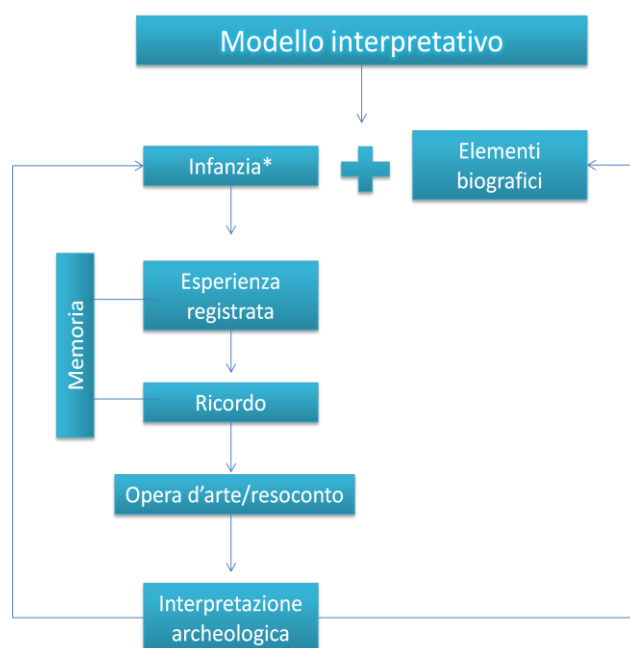
---

<sup>201</sup> Ibidem.

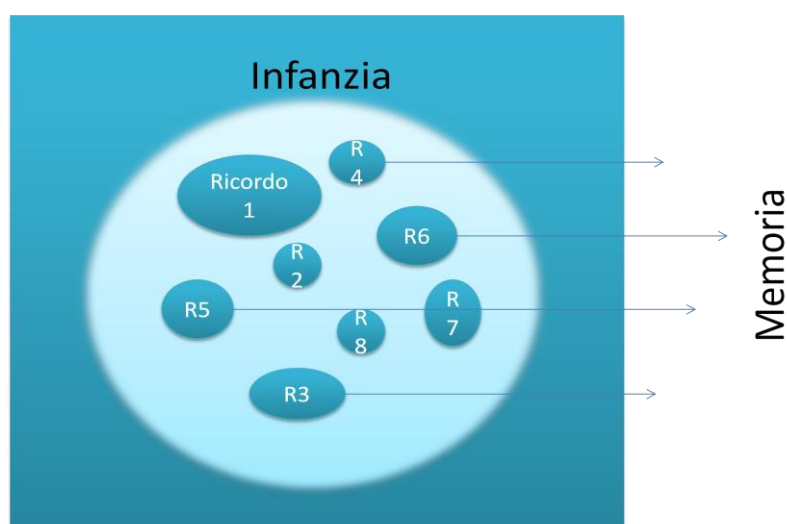
<sup>202</sup> La forma sostantivata è: *Nachträglichkeit*; si tratta di una nozione che sarà resa celebre da Lacan con il termine di *après-coup*.

<sup>203</sup> Cfr. Freud S. (1896) in una lettera a W. Fliess parla del fatto che le tracce mnemoniche subiscono di tanto in tanto una riorganizzazione e una nuova iscrizione in funzione di nuove condizioni. Freud S. (1895) e Freud S. (1917) *L'uomo dei lupi*.

<sup>204</sup> Ivi, p. 1906.



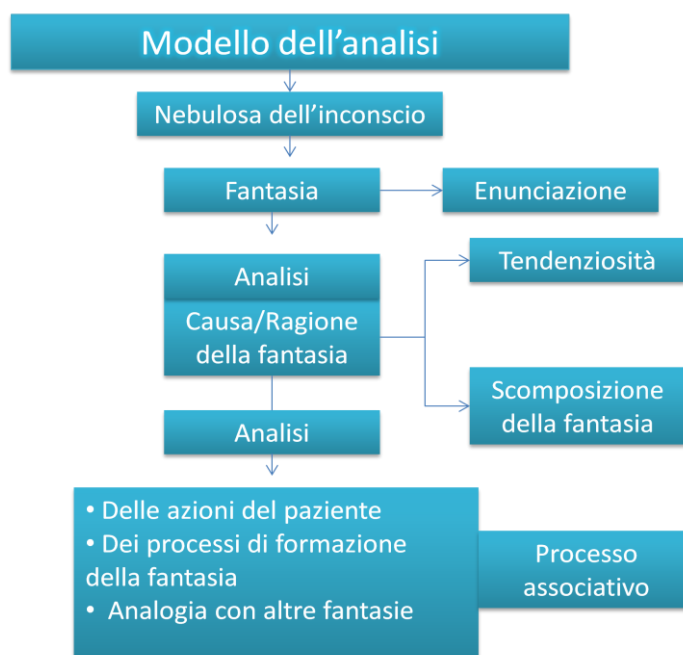
Se l'infanzia viene paragonata a un insieme di ricordi (R1, R2, ecc ...) che coincidono con la registrazione di esperienze che si legano a elementi biografici del soggetto, ad essere imposto è un modello di tipo archeologico-ermeneutico. Si scava nel passato del soggetto e si ritrovano, come “bolle” isolate, pezzi del suo passato trasformati in reminiscenze puntuali.



Per interpretare un'opera d'arte, un comportamento, un sintomo, allora, è necessario togliere lo strato di “terreno” accumulatosi nel tempo e far riemergere le cause, ovvero, gli

“oggetti” del passato sepolto.

Se però si adotta il modello dell'analisi l'interpretazione delle fantasie subisce un trattamento del tutto diverso. Vediamolo schematizzato come segue:



Un “ritorno all’infanzia” intesa come bacino di ricordi preformati e sistematizzati non sarebbe più necessario. La fantasia sarebbe considerata come un costrutto legato alla sua enunciazione. Solo dall’analisi scaturirebbero tutti i processi di pensiero che (a posteriori) le hanno dato vita. In questa prospettiva, come accennato in precedenza, una delle caratteristiche della fantasia o *pseudo-ricordo* sarebbe proprio la tendenziosità. Come abbiamo visto essa è una “storia” costruita per così dire *après-coup* e che attinge il proprio materiale dall’inconscio piuttosto che un ricordo seppellito nel passato. Per questa ragione deve essere analizzata nella seduta tenendo conto della sua “artificiosità”. Tutto ciò che viene detto durante la cura, o tutto ciò che si accompagna a un comportamento e a una personalità che presenta un certo grado di problematicità o una considerevole dose di specialità (come può essere il caso di un paziente che presenta dei sintomi o di un artista del rango di Leonardo) p, in qualche modo, *motivato*. Niente può essere lasciato al caso o messo in secondo piano ma deve essere inserito in una rete semantica di rimandi e riferimenti atti a delineare il quadro di una situazione esplicante.

Freud usa la metafora della storia delle origini di una civiltà per sottolineare come i tratti salienti che rimandano probabilmente agli onori e alle difficoltà che un gruppo di

individui isolati ha dovuto affrontare per divenire una comunità siano trasmessi alle generazioni successive attraverso racconti fantastici e per lo più composti di avvenimenti creati *ad hoc* o inventati a posteriori. Così, quel poco o quel tanto che si ricorda dell'infanzia, scrive Freud (1914), è l'essenziale, nel senso che è tutto ciò che serve, non a ricostruire le vere origini dei possibili problemi attuali (se si tratta di un paziente), ma tutto ciò che basta per capirli. Alcuni elementi li abbiamo attinti da esperienze vissute ma ormai indelebilmente perse e dimenticate, altri li abbiamo costruiti con la fantasia.

Il terzo punto della citazione, quello relativo all'incomprensibilità di chi parla<sup>205</sup>, aggiunge un ulteriore tassello a questo discorso. Nello svolgersi dell'analisi (o nel caso di Leonardo cioè nel corso del racconto/scrittura della fantasia infantile), colui che parla non sta ricostruendo una storia, ovvero, non sta "risalendo" all'infanzia così come se si trattasse di rovistare in un vecchio baule polveroso lasciato in soffitta, bensì sta mettendo in atto un processo di riscrittura a quattro mani. Il paziente con l'aiuto offerto dalle parole e dall'ascolto del medico, sta riscrivendo il testo di quell'infanzia che non si può più ritrovare ma nel quale, in qualche modo, si trova una parte di quel materiale che viene rimesso in gioco nello stato attuale. Ecco perché Freud scrive che la persona stessa non comprende ciò che crede di ricordare<sup>206</sup>. Primo, lo ribadiamo, perché non sta ricordando ma sta riconnettendo parti rimaste isolate della sua psiche e, secondo, perché sta creativamente ricostruendo una storia nuova. Terzo, perché la comprensione delle fantasie, laddove ci si trovi in una situazione patologica, richiede uno sforzo comunitario e sociale e cioè prevede l'intervento (linguistico) dell'analista<sup>207</sup>.

Come scrive Benveniste «la psicoanalisi sembra distinguersi da ogni altra disciplina; principalmente per questo: l'analista opera su ciò che il soggetto gli *dice*. [...] Dal paziente all'analista e dall'analista al paziente, l'intero processo si attua quindi

<sup>205</sup> Cfr. Freud S. (1926), p. 357 in cui Freud specifica la differenza tra la confessione e la seduta analitica. Nel primo caso il peccatore sa cosa deve dire nel secondo non lo sa ancora.

<sup>206</sup> Su questo tema Cfr. Bollas C. (1989), *L'ombra dell'oggetto. Psicoanalisi del conosciuto non pensato*, Borla Ed.

<sup>207</sup> A tal proposito nel capitolo successivo discuteremo il caso clinico di Sammy in cui compare *la fantasia* di *Visage Magique* per la comprensione della quale l'intervento dell'analista gioca un ruolo di fondamentale importanza.

per il tramite del linguaggio»<sup>208</sup>. L'obiettivo di questo scritto è anzitutto quello di mostrare la centralità dello studio del linguaggio all'interno dell'ottica psicoanalitica, dal momento che alla base di questa pratica terapeutica sta proprio l'analisi di quello che Benveniste chiama «il comportamento locutorio e fabulatorio». Questo saggio è interessante per la presente indagine non perché fa l'apologia dello strumento comunicativo linguistico bensì perché in esso Benveniste critica l'idea secondo cui la dimostrazione della scientificità della psicoanalisi sarebbe legata a un metodo causalista. Se infatti si parte dal presupposto che dalla messa in luce di un trauma antico dipenda il successo della cura, si sarebbe tentati di accettare, come peculiarità del metodo analitico, il processo secondo cui quello che interessa al medico è quella motivazione prima (ovvero quella che nelle scienze naturali viene definita: la causa) il cui svelamento chiarificherebbe il concatenamento dei comportamenti del paziente giunto fino a un determinato disturbo<sup>209</sup>; quest'ultimo, pertanto, non sarebbe che allo stesso tempo lo sbocco finale e il sostituto simbolico. Partendo da queste premesse ne conseguirebbe che «il procedimento dell'analista è interamente regressivo, e mira a provocare l'emergere, nel ricordo e nel discorso del paziente, del dato di fatto intorno al quale si ordinerà ormai l'esegesi analitica del processo morboso. L'analista è quindi alla ricerca di un dato storico sepolto, ignorato nella memoria del soggetto»<sup>210</sup>. In altre parole, ribadisce lo stesso Benveniste, quella che l'analista sembrerebbe cercare è quella causa legata a un fatto vissuto e dunque a un'esperienza biografica specifica la cui scoperta servirebbe a spiegare tutti i successivi disturbi del soggetto in analisi. Ma siamo sicuri che è proprio così che funziona? Il primo campanello d'allarme, relativamente a questa ipotesi ci viene dagli scritti di Freud, nei quali, lo ricordiamo, si diceva che le associazioni di pensiero o le fantasie espresse dai pazienti non sono legate ad alcun tipo di memoria registrata e che rappresentano, il più delle volte, degli atti

---

<sup>208</sup> Benveniste E. (1956), *Remarques sur la fonction du langage dans la découverte freudienne*, in *La Psychanalyse I*, in *Problèmes de linguistique générale* 1966, Gallimard Paris, tr. it. *Note sulla funzione del linguaggio nella scoperta freudiana*, in *Problemi di linguistica generale* 1994, Il Saggiatore Milano, p. 93-94.

<sup>209</sup> V. schema p. 91.

<sup>210</sup> Ivi, p. 94.

linguistici il cui valore è legato più alla contingenza dell'enunciazione (al contesto in cui avvengono e alla loro "inadeguatezza" e "involontarietà" rispetto ad esso) che a un passato effettivamente vissuto. In questa stessa direzione si muove il saggio di Benveniste. Egli osserva che anche se l'analista conoscesse per filo e per segno tutti gli avvenimenti della vita di un paziente, questo potrebbe solo servire a rintracciare un fatto empirico registrato nella sua memoria. Il fatto è che:

gli avvenimenti empirici per l'analista non hanno realtà se non nel e per il "discorso" che conferisce loro l'autenticità dell'esperienza, a prescindere dalla loro realtà storica, e anche (o meglio, soprattutto) se il discorso elude, traspone o inventa la biografia che il soggetto si attribuisce. Proprio perché l'analista vuole scoprire le motivazioni più che riconoscere gli avvenimenti. La dimensione costitutiva di questa biografia è il suo essere verbalizzata e quindi assunta da chi vi si descrive; la sua espressione è quella del linguaggio; il rapporto tra analista e soggetto, quello del dialogo<sup>211</sup>.

Quella che conta, in analisi, è, l'abbiamo già detto, la tendenziosità con cui certi fatti e certi avvenimenti vengono raccontati. Ecco perché la questione del ricordare (e dunque la questione della verità) va trattata con una certa delicatezza mettendo in risalto la dimensione enunciativa da un lato, e la dimensione estetico-creativa dall'altro. Se infatti, come ci insegna la lezione benvenistiana, il linguaggio trasformato in parole e situazioni d'uso, è ciò attraverso cui si mette in atto la soggettività, in psicoanalisi c'è da mettere in evidenza un altro aspetto che normalmente resta in secondo piano. Sappiamo che «la lingua è un sistema comune a tutti e che il discorso è a un tempo, portatore di messaggio e strumento d'azione»<sup>212</sup>. Negli atti di parola, pertanto, è sempre viva e rimessa in moto l'antinomia tra universo del discorso e universo della lingua. Ma è questa stessa antinomia che è rilevante nella cura psicoanalitica? Ossia, è sullo stesso passaggio tra lingua e atto di parola che si gioca la partita tra paziente e analista? Benveniste risponde: no. L'analista «deve prestare attenzione al contenuto del discorso, ma anche e soprattutto alle fratture del discorso. [...] Il discorso sarà quindi per lui il

---

<sup>211</sup> Ivi, p. 95.

<sup>212</sup> Ivi, p. 96.

mediatore di un altro “linguaggio”, che ha le sue regole, i suoi simboli e la sua sintassi, e che rinvia alle strutture profonde dello psichico»<sup>213</sup>. Ciò a cui si riferisce Benveniste non è tanto un sistema che ha la struttura di un codice, cioè un sistema in cui a un simbolo ne corrisponde in maniera biunivoca un altro, bensì, ad esempio a quei “cedimenti” dell’attività verbale. Gli stessi che Freud aveva messo in evidenza sottolineando l’importanza degli aspetti ludici del linguaggio (come nei motti di spirito) e giustificandone la natura attraverso la spiegazione che il loro funzionamento è influenzato da temporanee sospensioni della censura. Ne sono un esempio anche i lapsus verbali: «Un presidente del nostro parlamento *aprì* una volta la seduta con le parole: “- Signori, registro la presenza del numero legale e dichiaro *chiusa* la seduta»<sup>214</sup> o, ancora più esemplificativo per il nostro discorso il lapsus delle due escursioniste viennesi sulle Dolomiti: «Le accompagno un pezzo e parliamo delle gioie ma anche delle fatiche dell’escursionismo; una delle signore ammette [...] “è vero, è proprio sgradevole marciare tutto il giorno con la blusa e la camicia bagnata di sudore” [...] poi continua: “ma quando arriva a *casa* ci si può cambiare” ma invece di dire *Haus* (casa), dice *Hose* (mutande)»<sup>215</sup>.

In che senso questi particolari atti linguistico-psicologici<sup>216</sup> intrisi di simbologia sono rilevanti per l’analisi? Anzitutto, nota Benveniste, essi sono da considerarsi legati sia a un’area infra-linguistica che sopra-linguistica. Infra-linguistica perché le loro varianti fanno ricorso al dominio della cultura e dell’esperienza, sopra-linguistica perché adoperano segni estremamente condensati corrispondenti a grandi unità del discorso più che a unità minime del linguaggio organizzato. Ciò che però li distingue dagli atti linguistici della comunicazione *tout court* – ed è questo l’aspetto che ci sembra particolarmente rilevante in questa sede – è che in essi l’inconscio si manifesta, in qualche modo, «servendosi di una vera e propria retorica che, come lo stile, ha le sue

---

<sup>213</sup> Ibidem.

<sup>214</sup> Freud S. (1915-17), *Gli atti mancati* in *Introduzione alla psicoanalisi*, Bollati Boringhieri, p. 38.

<sup>215</sup> Ivi., p. 64.

<sup>216</sup> Benveniste riprende Freud sottolineando che alla tipologia del sogno, inteso come ambito dove per eccellenza si ritrova la produzione inconscia di immagini, appartengono tutte le rappresentazioni collettive, specialmente popolari come il folklore, i miti, le leggende, i detti, i proverbi, i giochi di parole.



figure»<sup>217</sup>. Quello che c'è di più significativo nel linguaggio delle fantasie, ovvero nel linguaggio che assume una particolare rilevanza agli occhi dello psicoanalista, è legato allora ai «procedimenti stilistici del discorso»<sup>218</sup>. Dallo stile, infatti, più che dai contenuti è possibile rilevare quelle figure<sup>219</sup> da cui traspare il funzionamento dell'inconscio.

Sulla stessa linea di pensiero, e dunque in antitesi a quella che con Gombrich abbiamo definito «la teoria centrifuga dell'espressione», si porrebbe il pensiero freudiano. A dimostrazione di tutto questo starebbe la teoria del motto di spirito secondo cui i giochi di parole non vengono fabbricati ma scoperti nel linguaggio. Il perfetto gioco di parole è quello che viene scoperto da chi coltiva il piacere infantile di sperimentare e giocare con la lingua (anche al di là di un senso codificato) e si lascia sedurre dagli elementi accidentali del suono e del significato delle sillabe e delle parole<sup>220</sup>. Da questo punto di vista, dice Gombrich, «c'è indubbiamente un'affinità tra il poeta e chi si diletta a giocare con le parole. Entrambi compiono la loro scoperta nel linguaggio e attraverso di esso»<sup>221</sup>. Il malinteso grossolano sulle idee di Freud di cui parla ancora Gombrich, allora, si produrrebbe attribuendo alla psicoanalisi il solo obiettivo di cercare nel mondo dell'arte il contenuto inconscio di impulsi biologici. Nel testo sul motto di spirito Freud ribalta esplicitamente questa questa posizione. L'idea cardine non è che un pensiero inconscio turbi il parlante (o l'artista) nel suo intimo e venga espulso verso l'esterno per mezzo del linguaggio (o dell'arte) bensì che la forma (e quindi anche l'aspetto stilistico) più che essere un involucro da scartare determini il contenuto; «il codice genera il messaggio»<sup>222</sup>. Secondo Gombrich quella freudiana dovrebbe definirsi piuttosto: «teoria centripeta del motto di spirito» e la sua caratteristica fondamentale dovrebbe essere l'attribuzione del giusto peso all'aspetto del

---

<sup>217</sup> Benveniste E. (1966), p. 106.

<sup>218</sup> Ibidem.

<sup>219</sup> Benveniste ritrova nelle principali figure retoriche (metafora, metonimia, sineddoche, eufemismo, allusione ecc ...) tutti i procedimenti di sostituzione generati dai tabù e dunque le modalità usate dai desideri rimossi per manifestarsi. Cfr. in Freud S. (1905), l'esempio di *Famillionario*.

<sup>220</sup> Cfr. cap. 1 di questo lavoro.

<sup>221</sup> Gombrich E. H. (1967), p. 28.

<sup>222</sup> Ivi, p. 29.

gioco e del piacere infantile legato al fatto di sperimentare varie combinazioni e di fare nuove scoperte. Il motto di spirito, così come la fantasia e l'opera d'arte, in questa prospettiva sarebbe, allora, il prodotto di un processo inter-attivo tra il mezzo linguistico, la tradizione (ovvero il momento storico) e la personalità dell'enunciatore.

L'artista [...] sperimenta e gioca, va alla ricerca di nuove scoperte nel linguaggio se è uno scrittore o un poeta, nelle forme visive se è un pittore. [...] Ma è la sua arte a informare il suo intelletto, non il suo intelletto a fare irruzione nella sua arte. [...] L'alternativa tra espressione autentica e pura convenzione, che tanto gli artisti che i critici hanno a volte impostato in termini freudiani, non trova alcun sostegno nella teoria dell'arte di Freud<sup>223</sup>.

Se seguiamo l'ipotesi gombrichiana<sup>224</sup> si chiarisce anche l'impostazione freudiana nel caso di Leonardo. Il racconto del ricordo-fantasia nell'opera dedicata al volo degli uccelli e l'espressività caratteristica delle opere pittoriche del genio fiorentino più che l'estrinsecazione di idee inconscie sarebbero il prodotto complesso di una serie di fattori che se da un lato implicano la messa in gioco delle potenzialità di un singolo individuo, dall'altro sono il frutto di condizioni sociali determinate e di quella sfera della cultura che, a partire dal linguaggio, si determina come arte pittorica. Certo è che – e lo vedremo analizzando gli altri scritti di Freud dedicati all'arte – tra *Delirio e sogni nella Gradiva* di W. Jensen, *Il Mosè di Michelangelo* e il saggio dedicato a Leonardo, quest'ultimo è quello che si espone più di tutti a un'interpretazione patografica.

---

<sup>223</sup> Ivi, p. 34-35.

<sup>224</sup> Ricordiamo che per Gombrich l'opera d'arte è un "segno aperto" che «non ha limiti definiti» p. 97. Decifrare un'opera significa spesso dissipare un incanto ossia comprendere che in quanto appartiene al dominio del simbolico gode (e soffre) della ridondanza linguistica e cioè della sua polifonia e multiformità. Il poeta, scrive, ha un vantaggio: a ogni sentimento può attribuire un testo. Il problema è che ogni più precisa determinazione fa l'effetto pesante di una barriera; proprio in ciò sta il fascino di tali idee estetiche: *noi abbiamo l'intuizione del loro contenuto come di un abisso senza fondo*, p. 95.

### 2.3.2 Il caso del Mosè

«All'estetica tradizionale delle *ragioni* dell'opera, io oppongo un'ermeneutica dei *silenzi dell'opera*»<sup>225</sup>. Ma come si può interpretare il silenzio? O meglio, cosa significa interpretare qualcosa che letteralmente non c'è? Per certi versi in questa frase è racchiusa l'essenza della pratica psicoanalitica, la quale si propone, partendo da fenomeni ossimorici come il contenuto-del-silenzio, di offrire un ventaglio di ipotesi che mirano alla comprensione, allo scioglimento dei nodi del pensiero. Vicina, e allo stesso tempo lontanissima dalla tradizionale disciplina estetica, la psicoanalisi dell'arte – di cui abbiamo ritrovato il “cominciamento” nel saggio di Freud dedicato alla fantasia d'infanzia di Leonardo Da Vinci – si propone il paradossale obiettivo di applicare la metodologia che gli è propria, e dunque un particolare uso della pratica linguistica, alle opere d'arte. Il suo l'obiettivo, però, non è quello di *oblitérer*<sup>226</sup> l'opera, come sottolinea bene Gagnebin, ma di salvarla, attraverso la pratica di «un ascolto orientato verso il *mi-dit* dell'opera stessa, là dove dominano sospiri, parole sussurrate, desideri incoscienti»<sup>227</sup>.

Nel presente paragrafo cercheremo di mostrare le differenze tra l'approccio adottato da Freud nel saggio leonardiano, che abbiamo già avuto modo di illustrare nel paragrafo precedente, e quello invece inaugurato nello scritto dedicato al Mosè di Michelangelo. Ci sembra che in quest'ultimo caso l'interpretazione dei silenzi dell'opera si distacchi radicalmente dal proposito di comprendere la vita (la biografia) di chi l'ha prodotta e coincida, al contrario, con l'analisi dell'opera in quanto veicolo di contenuti non espliciti relativi a sé stessa. È quasi come se l'opera fosse una sorta di inconscio parlante di cui, data la natura incomprensibile, si dovessero ascoltare i silenzi, guardare ai dettagli, alle pieghe, alle sfumature. Tutti aspetti che spesso sfuggono all'occhio dell'osservatore che mira esclusivamente al contenuto esplicito dell'opera

<sup>225</sup> Gagnebin M. (1984), *L'irreprésentable ou les silences de l'œuvre*, Presses Universitaires de France, Paris, p. 11.

<sup>226</sup> Cancellare, distruggere, annientare.

<sup>227</sup> «detto a metà», Gagnebin M. (1984), p. 11.

finendo per non riuscire a ripercorrere le tappe del suo sviluppo né a svelarne le modalità psichiche di funzionamento.

Se la nostra idea è quella di gettar luce sul rapporto tra estetica e psicoanalisi da una prospettiva linguistica, la differenza di metodo tra il saggio consacrato a Leonardo Da Vinci e quello dedicato al Mosè di Michelangelo può aiutarci a capire quali aspetti rigettare del primo saggio e quali, al contrario, valorizzare del secondo. Se da un lato, infatti, occorrerebbe abbandonare il Freud del ricordo d'infanzia di Leonardo, dall'altro, sarebbe necessario mettere in evidenza i meriti del Freud che si dedica al Mosè. Come visto in precedenza, il primo saggio è incentrato sulla vita dell'artista alle prese con le proprie opere, il che presuppone una certa nozione, a nostro avviso errata, di espressione (linguistica e artistica) e di trasmissione dell'inconscio e, dunque, sta alla base di un modo di procedere meglio conosciuto con il nome di psicobiografia (o patografia). Abbiamo cercato di mostrare, però, che esso si fonda su una sorta di errore epistemologico (su alcune nozioni non tecnicamente corrette di 'ricordo' e di 'fantasia', ad esempio) e che in ogni caso perda di vista l'opera stessa che viene analizzata per incentrarsi sull'*arrière-monde* che essa nasconde. Tuttavia, sono numerosi gli autori che hanno dedicato i loro scritti a un tipo di analisi il cui unico scopo è quello di «découvrir *in fine* la personnalité inconsciente de l'auteur»<sup>228</sup>. Il lavoro di Freud sul Mosé di Michelangelo ci mostrerà come, al contrario, il compito dello psicoanalista non sia

---

<sup>228</sup> «Scoprire, in fine, la personalità inconsciente dell'autore», Gagnebin M., (1994), *Pour une esthétique psychanalytique. L'artiste, stratège de l'Inconscient*, PUF Paris, p. 26. In questo testo Gagnebin ci mostra come l'approccio psicobiografico sia alla base dei seguenti testi: *Psychanalyse de l'art* (1929) di Charles Baudoin, *L'échec de Baudelaire* (1931) di René Laforgue, *Edgar Poe* (1933) di Marie Bonaparte. In Gagnebin (2011), *En deçà de la sublimation. L'Ego alter*, PUF Paris, p. 10, l'autrice rintraccia anche in altri testi, di più recente pubblicazione, lo stesso atteggiamento metodologico; si tratta di *Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique* (1963) di Ch. Mauron in cui l'obiettivo primario è quello di rintracciare il sintomo che segna l'organizzazione dell'opera; *Roman des origines et origine du roman* (1977) di Marthe Robert e *De la psychanalyse au contre-texte* (1992) e *Raymond Queneau et la psychanalyse* (1994) di Anne Clancier, due critici letterari interessati ad applicare, adottando un punto di vista psicoanalitico, gli insegnamenti di Proust. L'approccio patografico, insiste Gagnebin, è rintracciabile, a grandi linee anche nel pensiero di Melanie Klein secondo cui ogni opera è la proiezione del mondo interno dell'artista e gli oggetti rappresentati possono essere letti secondo il piano di equazione per cui il pesce rappresenta il pene, l'oceano il corpo della madre ecc... Il pensiero di Klein ha certamente influenzato sia le scuole anglo-americane di psicoanalisi sia alcuni analisti francesi come Janine Chasseguet-Smirgel e Jean Bégoin.

quello, come direbbe Bachelard, di «expliquer le fleur par l'engrais»<sup>229</sup> bensì quello di porre l'attenzione, come accade grossomodo nella seduta clinica, sui silenzi e sui non-detti dell'opera, mettendo in scena una pratica interpretativa che ricostruisca «l'histoire effacée de la figure»<sup>230</sup>. Vediamo subito che il bersaglio non è più Michelangelo e i possibili traumi della sua infanzia, bensì l'opera stessa nella sua fisicità e nella sua posa plastica, opera che gli esegeti hanno descritto e interpretato in innumerevoli modi pur non riuscendo a svelare, come scrive Freud, «il mistero dell'effetto *provocato nello spettatore*»<sup>231</sup>. Ecco che allora Freud nel suo saggio inaugura una nuova maniera di guardare al Mosè (e dunque a tutte le opere d'arte), un modo che derivando dalla pratica psicoanalitica si specifica a partire da determinati criteri che appartengono alla cura della parola ovvero: l'attenzione per i dettagli, per ciò che non ha rilevanza contenutistica, ossia, i *lapsus* dell'opera, i silenzi dei commentatori, le fessure dei discorsi anteriori, tutto ciò che si definisce in quanto paradossalmente non definito e che quindi, per utilizzare la terminologia husserliana attraverso l'analisi di Eugène Fink: che si presenta in quanto fenomeno che si *depresenta*<sup>232</sup>. Freud analizza tutto ciò che non si dà direttamente ma si dà, ad esempio, in maniera negativa<sup>233</sup>.

La ricostruzione/interpretazione analitica dell'opera avviene tenendo conto di tre vertici che si scambiano reciprocamente: lo sguardo dello psicoanalista e l'inspiegabile impressione che gli causa la fruizione della statua, l'opera coi suoi non-detti e l'Ego

---

<sup>229</sup> «Spiegare il fiore attraverso il concime» Bachelard G. (1957), *La poétique de l'espace*, PUF Paris, p. 12.

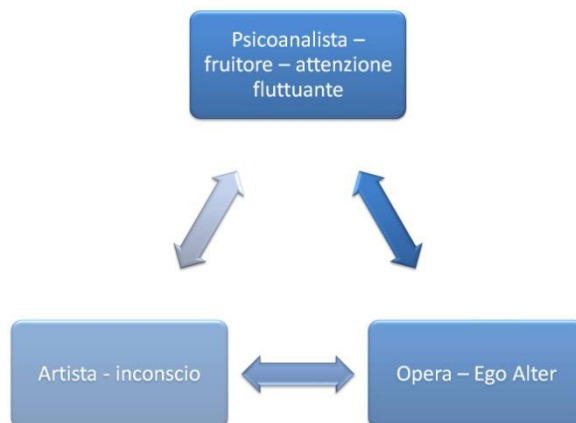
<sup>230</sup> Gagnebin M. (2011), p. 11.

<sup>231</sup> Freud S. (1914), *Il Mosè di Michelangelo*, in *Opere 1886-1921*, p. 1927, corsivo mio.

<sup>232</sup> Sulla *déprésentation* (in tedesco *Entgegenwärtigung*) in Fink ripreso da Gagnebin (1984), p. 17.

<sup>233</sup> Cfr., Freud S. (1925), *La negazione*. A tal proposito Cfr. Freud S. (1915-17), *Introduzione alla psicoanalisi*, in cui Freud mostra come tutti i fenomeni analitici sono quelli in cui si rompe il tessuto unitario della coscienza. Nella lezione sugli atti mancati Freud descrive quello psicoanalitico come un «lavorare sulla base di piccoli indizi» con l'intento non di classificare fenomeni ma di «concepirli come indizi di un gioco di forze che si svolge nella psiche». Quella psicoanalitica è una «concezione dinamica dei fenomeni psichici» in cui «i fenomeni percepiti vanno posti in secondo piano rispetto alle tendenze, che pure sono soltanto ipotetiche» p. 67.

Alter<sup>234</sup> che scaturisce dalla sua autonomia e infine l'autore e quella «quantità movente»<sup>235</sup> (energia pulsionale) che lo ha spinto a creare.



La cosa principale da ricordare è che la partita dell'andirivieni tra i tre punti, si gioca sul terreno della lingua, o meglio, attraverso quel particolare uso della lingua che si pratica nel fare artistico e nello scambio verbale tra analista e analizzando.

Ecco che allora, avendo individuato la fecondità dell'intreccio tra discipline dell'arte e psicoanalisi guardando ad esso da un particolare punto di vista incentrato sulla riflessione linguistica, ci sembra lecito e necessario ribadire l'importanza del saggio che Freud dedica alla negazione linguistica. La nostra ipotesi è che partendo da alcuni passaggi rintracciabili al suo interno si possa estrarre la metodologia adottata *e* dall'artista quando crea *e* dallo psicoanalista (nel suo duplice ruolo di lettore/fruitore dell'arte e di interprete dell'inconscio del paziente). Il saggio sulla negazione ci serve dunque, *en passant*, per fissare il punto sull'atteggiamento adottato da queste due eterogenee e poliedriche figure che sono l'artista (/opera/inconscio) e lo psicoanalista (/paziente/inconscio).

Quello che cercheremo di mostrare è che un'indagine appartenente al dominio dell'inconscio e dell'irrappresentabile<sup>236</sup> impone un certo tipo di lavoro con la sfera

<sup>234</sup> Cfr. Gagnebin M. (2011) p. 17. L'Ego Alter procede dall'opera stessa, è ciò che consacra la sua autonomia e la sua autenticità, è la forza che si impone sul creatore stesso per cui un poeta diceva: «Io non scelgo le mie parole, sono esse che mi obbligano».

<sup>235</sup> Freud S., *Lettera a Fliess* del 25 maggio 1895.

della *negatività*. Non potendo prescindere dai mezzi offerti dal linguaggio, però, questo tipo di lavoro finisce sempre per trascenderne i dettami e ribaltarne le regole. Nel mondo dell'arte e nella pratica psicoanalitica, a causa del *lavoro in negativo* che esse presuppongono è come se il linguaggio smettesse di essere riconosciuto essenzialmente come uno strumento di comunicazione.

Dopo aver posto brevemente l'attenzione su questa nota metodologica passeremo all'analisi più dettagliata del saggio sul Mosè di Michelangelo; è nell'applicazione, spesso tacita della metodologia in negativo, infatti, che si svelano le mosse di quella psicoanalisi laica di cui Freud ci parla in *Problemi dell'analisi condotta da non medici*<sup>237</sup> (1927) e ne *Il disagio della civiltà* (1930).

Ma vediamo più in particolare di cosa si tratta partendo da una breve ricognizione sulla nozione di negazione nel pensiero freudiano:

Il contenuto rimosso di una rappresentazione o di un pensiero può dunque penetrare nella coscienza a condizione di lasciarsi negare. La negazione è un modo di prendere conoscenza del rimosso, in verità è già una revoca della rimozione, non certo però un'accettazione del rimosso. Si vede come la funzione intellettuale si scinde qui dal processo affettivo. Con l'aiuto della negazione viene annullata soltanto una conseguenza del processo di rimozione, quella per cui il contenuto della rappresentazione interessata non giunge alla coscienza. Ne risulta una sorta di accettazione intellettuale del rimosso, pur persistendo l'essenziale nella rimozione. Nel corso del lavoro analitico diamo spesso luogo a un'altra variante, molto significativa e piuttosto sorprendente, della stessa situazione. Riusciamo a vincere anche la negazione e a far sì che si instauri la piena accettazione intellettuale del rimosso; ma il processo di rimozione in sé stesso non per questo è ancora sospeso<sup>238</sup>.

Questo passaggio chiave dello scritto freudiano ci introduce alla metodologia del negativo che cercheremo di analizzare riferendoci all'approccio adottato dallo stesso Freud nell'analisi della statua michelangiolesca, e che secondo la nostra ipotesi si distacca da quello "inaugurato" nel saggio su Leonardo Da Vinci.

---

<sup>236</sup> Cfr. Gagnebin M. (1984).

<sup>237</sup> Freud S. (1926), *Il problema dell'analisi condotta da non medici*, pp. 351-415, cui segue il *Poscritto* del 1927 in OFS vol. 10, 1924-1929.

<sup>238</sup> Freud S. (1925), *La negazione*, p. 198.

Torniamo alla negazione. Perché quest'operazione puramente linguistica assume un valore fondamentale nella pratica psicoanalitica? Freud ce lo spiega molto chiaramente quando ci dice che non esiste alcun 'non' che proviene dall'inconscio<sup>239</sup> e che l'accettazione o il processo di accoglimento di un contenuto rimosso da parte dell'io cosciente non può che esprimersi in maniera negativa. La negazione linguistica, infatti, mette tra parentesi<sup>240</sup>, blocca la potenza di quel dolore che il risalire in superficie di un contenuto penoso provocherebbe alla persona; senza dimenticare, oltretutto, che un ipotetico riemergere con carica positiva, ovvero senza il filtro del 'non' violerebbe le "regole" del principio di piacere che sta alla base del funzionamento energetico ed economico della psiche umana.

La negazione, allora, è questo potente strumento che come dimostra il celeberrimo esempio del paziente che esclama: «lei domanda chi possa essere questa persona del sogno. Non è mia madre», ci consente di conoscere l'inconscio purché ne consegua la necessaria risposta dell'analista: «Noi rettifichiamo : dunque è la madre». I contenuti inconsci appaiono ma a patto di essere negati e "rifiutati" dal linguaggio. A causa (ma anche in virtù) della negazione, scrive Freud, si ha un distacco della funzione intellettuale dal processo affettivo. In altre parole da un punto di vista *affettivo* (o impulsivamente) rifiutiamo l'inaccettabile idea di aver sognato nostra madre ma intellettualmente (o linguisticamente) riusciamo ad accettarlo. Il pensiero viene in qualche modo contornato proprio perché il dolore viene alleviato dalla cura del 'non' che funge da scarto tra quello che è il pensiero genuino del nostro sogno e quello che stiamo affermando (ovvero negando) di aver sognato.

---

<sup>239</sup> Da questa affermazione sembrano emergere due conseguenze fondamentali nel pensiero freudiano: la prima, è legata all'idea che l'inconscio non ha e non può avere una forma linguistica e proprio per questo non conosce l'operatore di negatività, la seconda che, come dimostrato nell'*Interpretazione dei sogni*, l'inconscio non funziona attraverso le forme linguistiche (nel sogno non esiste la negazione) ma secondo i principi di condensazione e spostamento.

<sup>240</sup> Cfr. Virno P. (2004), *Neuroni mirror, negazione linguistica, reciproco riconoscimento*, in "Forme di vita", n° 3-4, DeriveApprodi, Roma, pp. 198-206.



Il merito della negazione, pertanto, è quello di aver «permesso al pensiero un primo grado di indipendenza dai risultati del rimosso e, pertanto, l'ha reso indipendente dal principio di piacere<sup>241</sup>».

Quello che ci preme sottolineare nel presente contesto è il tipo di atteggiamento adottato dallo psicoanalista nei confronti e per il tramite della negazione. Il suo procedimento interpretativo si rivolge a un contenuto che è presente solo perché è ad esso applicato un tentativo evidente di sottrazione. Il contenuto c'è ma è come se fosse messo tra parentesi, cancellato con una croce che ne lasci intavere i contorni, più semplicemente: preceduto dal 'non'. È con la stessa metodologia che ne *Il Mosè di Michelangelo* Freud ricostruisce «l'histoire effacée de la figure»<sup>242</sup> attraverso quella che Murielle Gagnebin definisce la *poïétique*<sup>243</sup> *du détour*<sup>244</sup>: un modello interpretativo il cui orizzonte epistemologico si fonda su un tipo di attenzione decentrata in cui *gli atti mancati e i gesti balbuzienti* assumono la stessa importanza dell'opera nella sua totalità e completezza. Come abbiamo visto nel saggio sulla negazione di Freud, un contenuto di rappresentazione che deriva da un processo di rimozione, non arriva alla coscienza se non attraverso lo strumento del 'non'. Da qui deriva quella sorta di accettazione intellettuale-linguistica del rimosso il cui *contenuto essenziale* resta ed è ben interpretabile pur cercando di nascondersi dietro il velo della negazione. Questo *contenuto essenziale* sta alla base della cura e rappresenta, nei termini di Gagnebin, *le moteur de l'expérience psychanalytique*<sup>245</sup> nonché, nella prospettiva che stiamo attraversando, la causa attiva della creazione artistica: un contenuto si mostra solo a patto di non mostrarsi per ciò che effettivamente è. Il principio che agisce nell'opera d'arte e ne fa un veicolo di rappresentabilità paradossalmente è proprio il suo contenere qualcosa di non rappresentabile:

---

<sup>241</sup> Freud S. (1925).

<sup>242</sup> «La storia cancellata della figura», Lascault G. (1969), *Esthétique et psychanalyse*, in *La psychanalyse*, SGPP Paris, p. 237.

<sup>243</sup> Cfr. Passeron . R. (1975), *Recherches poïétiques*, Paris, p. 22 in cui l'autore distingue l'estetica dalla poietica in quanto solo quest'ultima è una fenomenologia del fare.

<sup>244</sup> «La poietica della deviazione» o, in un altro testo della stessa autrice: *poietica della negazione*, Cfr. Gagnebin M. (1999), *Du divan à l'écran. Montages cinématographiques, montages interprétatifs*, PUF, Paris pp. 24-25.

<sup>245</sup> «Il motore dell'esperienza psicoanalitica», Gagnebin, M. (1984), p. 21.

puisque l'œuvre d'art est fondamentalement le lieu de l'émergence de cette infigurabilité, condition de toute figuration, [...] il y a alors quelque œuvre d'art habile à exprimer les procédés de la représentation ou, si l'on préfère, capable d'exemplifier sur le mode iconique l'hallucination négative de la psychanalyse<sup>246</sup>.

Se l'opera d'arte è, per eccellenza, un luogo dove si incontra in modo ossimorico la rappresentabilità dell'irrappresentabilità, allora, la negazione gioca in essa un ruolo fondamentale dal momento che rappresenta un meccanismo chiave del tipo: «ti mostro qualcosa che non si può mostrare». Se la negazione agisce nell'opera e muove la sua realizzazione, alcuni contenuti dell'opera stessa sono resi veicolabili seguendo il sentiero della negatività, ovvero, a patto di essere in qualche modo cancellati. Quale sarebbe, allora, il compito dello psicoanalista di fronte all'opera? Come Freud fa nel caso del Mosè, il suo lavoro è quello di ricostruire la storia di queste *cancellazioni* considerando che le risposte, per certi versi, sono tutte lì, davanti agli occhi; proprio come accade nell'esempio del «questa donna non è mia madre». Nel paragrafo precedente abbiamo visto che quella che sta alla base del pensiero freudiano (ma anche di un certo tipo di psicoanalisi applicata) non è una «teoria centrifuga dell'espressione» (come è presentata da Gombrich) proprio perché un tipo di teoria *rappresentazionale* non funziona. Solo a partire da una *poetica della negazione* è possibile tracciare un parallelo tra psicoanalisi e discipline dell'arte, parallelo che tenga conto del funzionamento specifico e delle relative differenze di entrambe le pratiche. Adottando questa prospettiva “negazionista” e di “ricostruzione delle cancellazioni” appare molto più semplice cogliere la ragione per cui sia nella cura di un paziente, sia nella fruizione dell'opera d'arte, lo psicoanalista è portato ad adottare una sensibilità interpretativa particolare, fluttuante e sospesa. Lasciarsi accompagnare dal funzionamento (linguistico o funzionale) della negatività, di fatto, permette di non cadere nella trappola del metodo

---

<sup>246</sup> Poiché l'opera d'arte è fondamentalmente il luogo dell'emergenza di questa infigurabilità, condizione di ogni figurazione, [...] c'è allora qualche opera d'arte capace di esprimere i processi della non-rappresentazione o, se preferiamo, capace di semplificare attraverso la sua iconicità l'allucinazione negativa della psicoanalisi. Gagnebin M., (1984), p. 22.

regressivo-ermeneutico (o della teoria dell'espressione) il quale presuppone che l'opera sia un sintomo legato a un trauma dell'artista e la seduta psicoanalitica corrisponda a uno scavare nel passato del paziente per tirare fuori quei contenuti dell'inconscio che da sempre vivono nascosti nella loro determinatezza.

È chiaro che pur mettendo al lavoro la fecondità della negazione linguistica, e dunque sconfiggendo il pericolo di questi malintesi metodologici, ci sono da tener presenti le relative differenze che intercorrono tra arte e analisi. Nel caso della seduta con un paziente tutto questo preambolo esplicativo assume un certo rilievo poiché prende la particolare direzionalità suggeritagli dall'andamento del dialogo. Vediamo quello che accade quando il paziente nega un contenuto di pensiero. Esso assume, anzitutto, una duplice valenza, cosa che evidentemente non è presente nel caso dell'analisi dell'opera d'arte. Nell'enunciazione di «voi crederete che la persona del sogno sia mia madre ma in realtà non è mia madre», ad esempio, sono due le cose che accadono. La prima è che:

un sujet (“ce personnage”), un prédicat (“être-ma-mère”) sont co-produits dans le contenu de pensée, mais la négation indique que l'énonciateur s'abstient de toute stipulation explicite d'un lien entre ces éléments. À ce type de négation, Laplanche et Pontalis réservent le terme de dénégation

la seconda è che :

l'énonciateur ne se reconnaît pas comme origine, comme support, du contenu de pensée qu'il exprime, mais veut charger un autre que lui de cette responsabilité. Cependant, avec cet autre, l'échange reste possible puisqu'il s'agit d'un “tu”<sup>247</sup>

Nel caso della metodologia del negativo applicata all'arte le premesse e le conseguenze sono affatto differenti. In primo luogo le cose non si giocano sul terreno

---

<sup>247</sup> «Un soggetto (“questo personaggio”) e un predicato (“essere-mia-madre”) sono prodotti insieme all'interno di un contenuto di pensiero, ma la negazione indica che l'enunciatore si astiene dallo stipulare esplicitamente un legame tra questi elementi. A questo tipo di negazione Laplanche e Pontalis riservano il termine di denegazione». «l'enunciatore non si riconosce come origine, come supporto, del contenuto di pensiero che egli esprime ma vuole caricare l'altro della responsabilità che ne consegue. Questo scambio, ovviamente, è possibile perché questo altro è un “tu” all'interno dell'enunciazione», Danon-Boileau L. (2007), *Le sujet de l'énonciation. Psychanalyse et linguistique*, Ophrys, Paris, pp. 44-45.

del linguaggio bensì su quello della plasticità e della materialità delle forme artistiche; in secondo luogo, dal momento che non valgono le regole che sono proprie dell'enunciazione, lo scambio di soggettività e della responsabilità che da esse deriva non è previsto. Come si applica, allora, questa maniera di procedere in negativo adottata *e* dall'artista quando produce *e* dallo psicoanalista quando interpreta? Soffermiamoci dapprima su quest'ultimo e sul lavoro che egli svolge non tanto col paziente ma quando applica la sua scienza ai prodotti dell'arte.

Guardare, a volte, è un po' come distruggere. Orfeo che guarda Euridice la condanna a morire per la seconda volta, Psiche violando il divieto di contemplare Eros scatena le furie di Venere, Melusine non godendo della fiducia del marito che vuole scorgerla anche di sabato è costretta a partire assumendo una forma non umana, la moglie di Lot è trasformata in una statua di sale da Dio che aveva ordinato a tutti gli abitanti di Sodoma di non voltarsi per vedere cosa restava della città. Con questi esempi Gagnebin<sup>248</sup> affronta il problema del dissolvimento di qualcosa a causa della smania di vedere e ci parla del lavoro dell'interprete nei termini di un'*ermeneutica* che finisce inevitabilmente per disintegrare l'oggetto. Lo stesso Freud quando cerca tra le innumerevoli interpretazioni della statua di Michelangelo appartenente al complesso monumentale della tomba di Giulio II, non trova «parole che siano abbastanza eloquenti da aiutare l'ammiratore sprovveduto a risolvere il problema»<sup>249</sup>. Non ci sono interpretazioni che riescano veramente a rendere conto della *forza espressiva* del Mosè. Ma cos'è ciò che interessa veramente a Freud? Egli vorrebbe cogliere l'intenzione dell'artista nella misura in cui quest'ultimo è riuscito a esprimerla nel suo lavoro e a farla rivivere allo spettatore, tuttavia, questo rappresenta un problema ed egli si rende conto che:

---

<sup>248</sup> Gagnebin M., (1984).

<sup>249</sup> Freud S.(1914), *Il Mosè di Michelangelo*, in *Opere 1886-1921*, p. 1926.

non può trattarsi solo di una faccenda di comprensione intellettuale *poiché l'obiettivo dell'autore* è piuttosto quello di destare *nello spettatore* lo stesso atteggiamento emotivo, la stessa costellazione mentale che ha prodotto in lui l'impeto creativo<sup>250</sup>.

Ecco che allora non si dirige verso le ragioni dell'opera bensì verso i suoi silenzi per portare alla luce «le travail du négatif à l'oeuvre dans l'oeuvre»<sup>251</sup>.

Quali sono quegli elementi che non si vedono nella statua e che pure la rendono tanto *eloquente*? Quali gli artifici che essa nasconde e allo stesso tempo rivela? Freud si rende conto che c'è qualcosa in quella statua che si può capire solo se si adotta una certa particolare *attenzione*.

Questo tipo di atteggiamento esplica bene il lavoro dello psicoanalista ma è attorno ad esso che ruotano le controversie sulla scientificità o meno della psicoanalisi. Come può una pratica che si dice scientifica lavorare con qualcosa che *non c'è*? Il dibattito su questa questione può aiutarci a capire meglio cosa significa lavorare in negativo.

«E' facile contestare a questa disciplina ciò che si contesta di solito allo studio dell'inconscio, che è qualcosa, come dice la parola stessa, di cui non abbiamo coscienza e che dal momento che ci è sconosciuto non può essere oggetto di uno studio scientifico»<sup>252</sup>. Questa premessa, evidentemente falsa, dice lo psicologo russo Vygotskij, ci obbligherebbe ad accettare l'idea che l'insieme delle cose che si possono studiare è incluso nell'insieme delle cose di cui possiamo prendere direttamente coscienza il che sarebbe infondato dal momento che il nostro modo di conoscere procede quasi nella totalità dei casi per analogie, ipotesi, costruzioni, deduzioni, ecc., ovvero, in maniera generale, secondo vie indirette. Lo zoologo che non può avere esperienza diretta di un animale estinto, a partire dai resti delle ossa di un esemplare di quella specie e dai piccoli dettagli che esse nascondono, può senza dubbio determinare

<sup>250</sup> Ibidem, corsivo mio.

<sup>251</sup> «Il lavoro del negativo all'opera nell'opera», Gagnebin M., (1994), p. 189. A questo proposito sono importanti i lavori di Guillaumin J. (1987), *Entre blessure et cicatrice, le destin du négatif dans la psychanalyse*, Champ Vallon; e *Entre le de hors et le dedans : l'appareil psychique*, Champ Vallon 1995. André Green (1993), *Le travail du négatif*, Paris, Minuit.

<sup>252</sup> Vygotskij L. S. (1925), *Psicologia dell'arte* Mosca 1965; trad. it. (1972) Editori Riuniti Roma; trad. fr. (2005), *La psychologie dell'art*, Ed. La Dispute, Paris, p. 43.

l'aspetto dell'animale, le dimensioni, il modo di vivere e persino ciò di cui si nutriva. Analogamente il lavoro dello psicoanalista è quello di ricorrere «a delle prove materiali, alle stesse opere d'arte e partendo da queste ricostruire la psicologia che le corrisponde per poterne studiare, così, le leggi che la governano»<sup>253</sup>. Nonostante questo spiraglio esplicito verso lo studio dei fenomeni (ovvero dei non-fenomeni) legati all'inconscio, Vygotskij, in altri punti del suo lavoro si impegna a fare una critica serrata alla psicoanalisi e al suo modo di procedere nell'analisi dell'arte. A nostro avviso, tuttavia, la sua posizione è molto più vicina a quella freudiana di quanto egli stesso si sforzi di dimostrare, soprattutto per quanto riguarda l'aspetto più strettamente legato al modo di procedere dello psicologo che si discosta dalla clinica per guardare ai manufatti estetici. Apriamo una breve parentesi su questo dibattito per capire meglio come l'obiettivo di Freud nell'analisi del Mosè sia analogo a quello prospettato da Vygotskij e da quella psicologia dell'arte a cui che egli aspira. Questa disciplina deve focalizzarsi in modo specifico sull'opera d'arte in quanto tale e concentrarsi «sulla forma dell'opera passando dall'analisi funzionale degli elementi che la caratterizzano e dalla sua struttura alla ricostituzione della reazione estetica che essa genera e alla determinazione delle sue leggi generali»<sup>254</sup>. È attraverso questa breve ma densa formula che Vygotskij regolarizza il fare dello psicologo. Il suo obiettivo è quello di mostrare che alla base del «metodo analitico oggettivo»<sup>255</sup> non c'è né l'autore né lo spettatore bensì l'opera d'arte stessa: la sua *forma*, ciò che rappresenta la sola caratteristica necessaria per distinguere l'arte dalla non-arte. Se è dalla forma che si parte, in quanto essa funge da cardine per un'indagine psicologica, il punto d'arrivo, però, non coincide con essa. Come abbiamo visto nella definizione-slogan del suo metodo, infatti, lo scopo principale è quello di *raggiungere*, in qualche modo, la forma per risalire alle leggi psicologiche che essa, coi suoi dettagli e la sua struttura, custodisce e che la governano nel suo intimo. Vedremo,

---

<sup>253</sup> Ivi, p. 45.

<sup>254</sup> Ivi, p. 46.

<sup>255</sup> Ivi, p. 44, Vygotskij riprende questa denominazione da R. Müller-Freienfels *Psychologie der Kunst* [*Psychologie de l'art*], Leipzig-Berlin, 1922, tomo I, p. 35.

allora, più nel particolare, come nonostante la critica diretta alla psicoanalisi, l'assunto di base vygotskijano si avvicina a questa disciplina in quasi tutti i suoi aspetti.

Quali sono le principali critiche che egli avanza? Come abbiamo visto Vygotskij attribuisce una certa importanza alla questione della *forma* in quanto, al di là della semplice etichetta, essa è tutto ciò che impedisce allo psicologo di soffermarsi sugli aspetti "inutili" legati all'autore o allo spettatore. In questo caso, dice Vygotskij, si cadrebbe nello stesso errore che un giudice può fare pronunciando un verdetto basato solo sulla testimonianza dell'imputato o della vittima, cioè, sui resoconti parziali di due soggetti che, in quanto coinvolti, non farebbero che deformare la verità. Sono i fatti, al contrario, che occorre tenere in considerazione. Applicando l'analogia al nostro caso: è l'opera stessa che ci interessa e in particolare la sua forma. L'errore commesso dalla psicoanalisi, allora, nella prospettiva vygotskijana, sarebbe quello di considerare la forma come una mera facciata dietro la quale si nasconderebbe il vero godimento che ha a che fare molto di più col contenuto dell'opera che con la sua forma. Questo perché «gli psicoanalisti distinguono nell'opera d'arte due momenti del piacere: il primo è il piacere preliminare<sup>256</sup> e l'altro è il godimento vero. Essi riducono a questa *jouissance préliminaire* il ruolo della forma artistica»<sup>257</sup>. Secondo Rank, infatti, il piacere dell'artista e dello spettatore è preliminare nel senso che nasconde la vera fonte di piacere e si avvale della forma solo per mettere in atto un'operazione di seduzione che però serve a liberarsi delle pulsioni rimosse. Non a caso i piaceri delle forme sono considerati al pari del piacere del gioco del bambino<sup>258</sup>. Quello che ha rilevanza in psicoanalisi, dunque, è il contenuto. Nello stesso saggio dedicato al Mosè, Freud comincia scrivendo che «è il soggetto<sup>259</sup> delle opere d'arte che lo attrae più fortemente

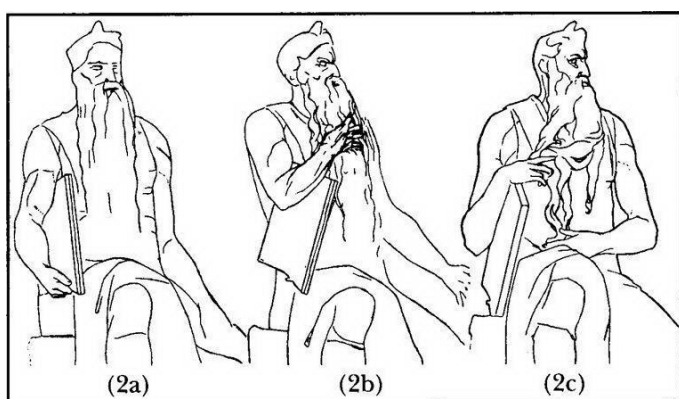
<sup>256</sup> Rank O. (1918) in *Der Künstler. Ansätze zu einer Sexualpsychologie [L'Artiste. Esquisse d'une psychologie sexuelle]*, Wien und Leipzig, p. 75 parla di *Vorlust* ovvero di piacere preliminare.

<sup>257</sup> Vygotskij L. S. (1925), *Psicologia dell'arte* Mosca 1965; trad. it. (1972) Editori Riuniti Roma; trad. fr. (2005), *La psychologie dell'art*, Ed. La Dispute, Paris, p. 112.

<sup>258</sup> Cfr., Freud S. (1920), *Al di là del principio di piacere* in *Opere 1886-1921*.

<sup>259</sup> In tedesco la frase è la seguente: «Ich habe oft bemerkt, daß mich der Inhalt eines Kunstwerkes stärker anzieht als dessen formale und technische Eigenschaften, auf welche doch der Künstler in erster Linie Wert legt». È possibile vedere che troviamo proprio l'espressione 'Inhalt eines Kunstwerkes' che significa 'contenuto delle opere d'arte', espressione che nel testo italiano viene tradotta con 'soggetto delle opere d'arte'.

delle caratteristiche formali e tecniche, sebbene per l'artista il loro valore risieda soprattutto in queste ultime»<sup>260</sup>. Nel prosiegua del saggio si capirà che non si tratta solo di una questione di 'attrazione' proprio perché è all'analisi del contenuto che mira la psicoanalisi applicata. Ora, il punto sta nel capire quanto è importante in questa pratica, e se veramente lo è nei termini vygotskijani, la differenza tra contenuto e forma e se effettivamente quest'ultima non venga tenuta nella giusta considerazione. La nostra impressione, ancora una volta, è che gli obiettivi di entrambe le prospettive finiscano per sovrapporsi. Se, infatti, l'obiettivo esplicito di Freud nell'analisi del Mosè di Michelangelo è quello di penetrare nelle pieghe misteriose del significato della statua, egli non può non procedere, nella sua indagine, che a partire dalla struttura formale dell'opera stessa; non a caso, ne ricostruisce la genesi plastica per mostrare come doveva apparire, nella mente di Michelangelo, quell'uomo Mosè che disceso dal Monte



Sinai con le Tavole della Legge si voltò con ira a guardare il suo popolo danzante attorno a un Vitello d'Oro.

Interessandosi al metodo di Morelli, un medico italiano che si faceva conoscere come Ivan

Lermolieff esperto d'arte russa, Freud notò che la strana tecnica di stabilire l'autenticità di un quadro a partire dai particolari meno rilevanti era molto affine alla pratica psicoanalitica «anch'essa solita individuare segreti e cose nascoste da elementi disprezzati o inosservati, dagli scarti, in un certo senso, delle nostre osservazioni»<sup>261</sup>. Se seguissimo il pensiero di Vygotskij tale modo di agire non sarebbe sensato perché nella comprensione di un'opera d'arte la forma non può mai essere portata in secondo piano. Eppure, Freud notò come solo in questo modo, e cioè sottolineando l'importanza di ciò che normalmente viene trascurato (o che non si trova nella forma), era possibile dare

<sup>260</sup> Freud S. (1914), *Il Mosè di Michelangelo*, p. 1926.

<sup>261</sup> Ivi, p. 1933.



una spiegazione che gettasse luce sulla causa di tanta eloquenza concentrata in un'espressione del volto, della postura e di quel formidabile misto di ira, dolore e disprezzo che caratterizzava la statua di Mosè. Freud si chiese anzitutto com'era possibile che un'opera d'arte avesse generato così tante interpretazioni eterogenee. Così, cominciò a prendere in rassegna le più importanti giungendo alla conclusione che a prevalere erano quelle che descrivevano il Mosè in un momento di esitazione, di calma prima della tempesta. Secondo diversi autori, infatti, Mosè venne "immortalato" nell'attimo prima di balzare in piedi e scatenare la sua ira. Queste teorie, che Freud ribattezzò del "movimento inibito", non lo convincevano del tutto per un motivo abbastanza chiaro. Se si fossero rivelate corrette, e lo spettatore avesse dovuto immaginare Mosè nell'atto di alzarsi, questo avrebbe avuto come conseguenza dell'azione *in fieri* la caduta imminente delle Tavole della Legge che però si poneva in contraddizione con il messaggio che doveva veicolare la statua stessa, ovvero: Mosè è la guida dell'Umanità. Abbandonata l'ipotesi del momento prima dell'azione violenta, allora, Freud si trovò costretto a riprendere l'ipotesi di un altro studioso, Henry Thode, secondo cui l'obiettivo di Michelangelo non era stato quello di rappresentare una figura storica in un momento particolare della sua vita bensì quello di creare un carattere-tipico che condensasse nella sua forma la forza del fuoco interiore e la calma del suo portamento esteriore. Non del tutto soddisfatto della spiegazione caratteriale, che pure accettò – ricordiamo, infatti, l'importanza che in questo saggio viene data alla costellazione psichica universale – Freud si avvalse del metodo Morelli e cominciò a mettere in pratica il suo fare psicoanalitico tutto fatto di quello che Gagnebin definisce come un «*écoute clandestine*»<sup>262</sup>; un ascolto che non è superficiale, né profondo bensì si definisce per essere un ascolto laterale, obliquo, paradossalmente non attento alle cose esplicite e più piene di contenuto ma disattento e allo stesso tempo minuzioso. Freud si concentrò sull'indice destro di Mosè che viene spinto tra le ciocche della sua barba fluente, poi sulle Tavole, curiosamente sottosopra e in equilibrio su uno spigolo. «Com'è possibile che questi dettagli siano insignificanti?» - Si chiese Freud. La sua

---

<sup>262</sup> Gagnebin M. (1994), p. 31.

attenzione psicoanalitica però lo portò a occuparsi proprio di quelle che sono le faglie di un sistema che spesso funziona bene (quasi automaticamente, com'è il caso della decifrazione). Egli aveva l'abitudine a lavorare con gli errori del linguaggio, coi lapsus, ad esempio, con le parole che non sono dette volontariamente. Anche di fronte ad un'opera d'arte, allora, riuscì a scorgere il non-comunicativo, il non-espresso, *il negativo dell'opera*, appunto. La sua ipotesi finale fu che il Mosè venne immortalato, al contrario di come affermavano le teorie più accreditate, non nell'atto di cominciare un movimento, bensì subito dopo averlo concluso, come si vede nella sequenza di figure 2a, 2b e 2c. Mosè era seduto e teneva saldamente le Tavole della Legge, voltandosi bruscamente per guardare il suo popolo infedele afferrò con forza la sua barba ma nello stesso momento pose in disequilibrio le Tavole che aveva sottobraccio. Così fu costretto a indietreggiare con la mano per non farle scivolare mentre un dito gli rimaneva come impigliato nelle folte ciocche appena lasciate. Con questa spiegazione Freud dimostrò<sup>263</sup> che:

ciò che vediamo non è l'inizio di un'azione violenta, ma ciò che resta di un movimento che si è già verificato. [...] Nel dare sfogo alla sua collera Mosè fu portato a trascurare le Tavole e la mano che le sosteneva fu tolta così che cominciarono a scivolare e corsero il rischio di rompersi. Questo lo riportò in sé. Egli si ricordò della sua missione e per essa rinunciò ad abbandonarsi ai suoi sentimenti. [...] In questo atteggiamento egli rimase immobile e in questo atteggiamento Michelangelo lo ha ritratto come guardiano della tomba<sup>264</sup>.

---

<sup>263</sup> Secondo quanto segnalato da un articolo, apparso il 6 ottobre 2001 sul Corriere della Sera, l'ipotesi di Freud non sarebbe comunque valida. Ci sarebbe, infatti, una lettera di un anonimo conoscente di Michelangelo, ritrovata dal restauratore Antonio Forcellino, in cui si direbbe che venticinque anni dopo averla terminata, Michelangelo apportò delle modifiche alla statua girando la testa del Mosè per motivi religiosi. Distogliendo il suo sguardo dagli altari nell'abside e nel transetto dove venivano venerate le catene di San Pietro e concesse le indulgenze a innumerevoli pellegrini, egli voleva sottolineare che il messaggio della statua era proprio quello di non venerare un nuovo vitello d'oro. Per questa ragione, scrive Lauretta Colonnelli, autrice dell'articolo, la statua che aveva contribuito a far considerare Michelangelo campione della controriforma in realtà sarebbe la prova della sua profonda adesione al movimento riformatore.

<sup>264</sup> Freud S. (1914), p. 1939-1940.

«Attento ai silenzi e ai non-detti dell'opera e dei suoi esegeti [...] Freud ricostruisce dunque la storia cancellata della figura»<sup>265</sup> ma altresì della forma plastica, la sola cosa di cui ci si può avvalere per portare avanti un tipo qualsiasi di analisi<sup>266</sup>. Ecco che allora appare più chiaro perché Freud rintracciò in questo fare, che oggi si chiama psicoanalisi applicata, una stretta analogia con la pratica clinica. In analisi, *l'attenzione estetica* messa in atto dal terapeuta deve molto a questo modo di procedere: per dettagli apparentemente insignificanti che si nascondono tra le pieghe delle parole dell'analizzato. Eppure, è solo da quelle parole che si può ripartire per mettere in atto la cura. Quelle *forme* di linguaggio sono l'unico elemento che paziente e psicoanalista condividono. Esse mascherano spesso la loro importanza e la loro profondità di significato non tanto nel contenuto esplicito che riescono a trasmettere bensì nelle sfumature del loro tipo di enunciazione, sfumature che altrove, se analizzate ad esempio secondo le massime della buona comunicazione<sup>267</sup>, sarebbero con forte probabilità rigettate, certamente definite come le tracce non pertinenti di uno scambio comunicativo erroneo e fallace.

La critica di Vygotskij alla nozione di forma in psicoanalisi non ci sembra pertanto così fondata. La sua posizione e quella psicoanalitica, nonostante qualche sfumatura lessicale, quasi coincidono. Egli avanza, però, numerose altre obiezioni che risultano collegate alla prima.

Nella sua indagine sul metodo della psicologia dell'arte egli si opporrebbe, infatti – a dispetto della psicoanalisi che sembrerebbe interessarsi solo a questo – allo studio esclusivo dell'inconscio poiché questa esclusività avrebbe come prima conseguenza quella di mettere da parte due fattori che invece sarebbero molto rilevanti: la coscienza e la società:

L'applicazione pratica della psicoanalisi non potrà avere una reale utilità se non rinunciando ad alcuni peccati originali che sono propri della sua teoria. Essa dovrà pur

---

<sup>265</sup> Gagnebin M. (2011), p. 11.

<sup>266</sup> Cfr. subito prima la critica vygotskijana.

<sup>267</sup> Cfr. Grice P. (1993), *Logica e Conversazione*, Il Mulino, Bologna.

lavorando con l'inconscio prendere in considerazione la coscienza non come fattore puramente passivo ma come fattore attivo autonomo, spiegare l'effetto della forma artistica non riducendola a una facciata ma riconoscendo che si tratta del meccanismo più importante dell'arte; rinunciare al pansessualismo e al tutto-infanzia inglobando così, nel suo campo di ricerca tutta la vita umana e non solo i primi e schematici conflitti. [...] Comprendere che l'arte non può mai essere spiegata fino in fondo partendo solo dalla piccola sfera della vita personale poiché l'arte richiede imperativamente una comprensione che parta dalla vita sociale<sup>268</sup>.

Cerchiamo di capire se c'è un modo per far espiare alla psicoanalisi i suoi peccati originali analizzando punto per punto le posizioni-critiche vygotiskijane rispetto all'analisi delle opere d'arte. La questione dell'attenzione esclusivamente posta sull'inconscio è particolarmente delicata. Siamo davvero certi che uno psicoanalista che si occupa di opere d'arte sarebbe disposto ad ammettere che quello che lo interessa è solo l'inconscio dell'artista e che la coscienza non ha alcun ruolo nella creazione di un oggetto estetico? Forse la questione, più che di difficile risoluzione, resta mal posta. Anzitutto perché sia utilizzando il lessico della prima topica freudiana (inconscio-preconscio-conscio) sia quello della seconda topica (Es-io-Super-Io) sarebbe davvero difficile rispondere alla domanda: quale delle tre "entità" agisce nella creazione artistica?! Questo perché più che una netta divisione tra le varie parti – divisione più comoda metodologicamente che valida praticamente – ad essere euristicamente più efficace è l'equilibrio tra i diversi fattori e la loro influenza in termini di energia e di influssi provenienti dall'esterno. Tutti questi elementi, in maniera diversa e non sempre equilibrata, agiscono nelle operazioni di messa in pratica di un'azione particolare come quella di creare un'opera d'arte. Operazione che, come è facile immaginare, presuppone da parte dell'artista sia un ancoraggio al proprio vissuto e alle proprie emozioni più viscerali, sia la messa in torsione dei sistemi percettivi e delle loro mansioni-funzionali utilizzate nella vita di tutti i giorni. A questo bisogna aggiungere, inoltre, la necessità di adeguarsi alle regole sociali di produzione e di fruizione degli oggetti estetici e la conseguente interrogazione del contesto culturale con gli "obblighi" che questo impone

---

<sup>268</sup> L. S. Vygotiskij (1925), p. 123-124.

all'artista nel momento in cui produce. Il risultato prodotto, allora, finisce per essere un apparato la cui potenzialità primaria, pur trovandosi apparentemente ancorata all'individuo in quanto artista, si esplica necessariamente nella dimensione pubblica. Come si comporta, allora, lo psicoanalista di fronte a questo complesso sistema di fattori in gioco? La risposta più certa che si può dare prevede di appellarsi a quella capacità dello psicoanalista di cui abbiamo già parlato: l'attenzione sospesa da noi definita attenzione estetica. È utile riprendere, nella discussione attuale, questo tipo di atteggiamento, perché è attraverso di esso che possiamo ovviare all'errore di pensare che nell'analisi dell'opera d'arte ci si focalizzi solo sull'elemento inconscio e, di conseguenza, si sminuisca l'attività della coscienza.

La ragione per cui stiamo analizzando questo genere di problemi è che, a nostro avviso, essi sono strettamente legati al tipo di attenzione che l'analista ha nei confronti della parola del paziente. Anche in questo caso l'attenzione al conscio non esclude che l'orecchio sia teso verso l'inconscio. Questo è fondamentale ma come se ne può carpire il funzionamento? Spesso, i problemi di comprensione legati a questo tipo di attenzione sono legati a un equivoco di partenza. Per essere descritta essa dovrebbe assumere l'inconsistente natura della fluidità, di qualcosa che per di per sé non è descrivibile secondo criteri rigidi e cioè dando per scontato che ci si possa concentrare solo su un fattore che la caratterizza anziché su un altro. L'errore sta proprio qui e non è dato dal fatto che non ci si può concentrare contemporaneamente su due cose ma proprio dal fatto che "due cose", in quanto cose, non ci sono. Non c'è né solo l'inconscio che può agire in autonomia né solo la coscienza che si fa fattore attivo in quanto coscienza pura. Se proprio dovessimo cercare di rispondere alla critica di Vygotskij secondo cui i fattori coscienti non sono tenuti abbastanza in considerazione dalla psicoanalisi dell'arte – rispondendo con uno dei saggi freudiani che per eccellenza rappresentano la psicoanalisi applicata, quello dedicato al Mosè di Michelangelo – ci verrebbe da dire che Freud in un punto del suo scritto si occupa proprio delle motivazioni esplicite che avrebbero spinto Michelangelo a raffigurare sulla tomba di Giulio II un Mosè «così

grandemente alterato»<sup>269</sup>. Si tratta di motivazioni che evidentemente non trovano alcun fondamento in basi documentarie e che, tuttavia, ci mostrano, abbastanza chiaramente, come l'atteggiamento dello psicoanalista non sia quello di occuparsi esclusivamente delle spinte inconscie che avrebbero indotto l'artista a produrre una certa forma anziché un'altra. Secondo Freud, infatti (egli attribuisce questa posizione anche ad altri studiosi), le ragioni che avrebbero spinto Michelangelo a porre un Mosè iroso sulla tomba del Papa sarebbero legate al rapporto conflittuale che intercorreva tra i due e al fatto che quest'ultimo, nel breve periodo di pontificato che gli era stato concesso, non aveva rinunciato alla violenza per raggiungere il suo unico obiettivo: riunire l'Italia sotto la supremazia pontificia. Quel Mosè dallo sguardo ammonitore, più che come simbolo edificatore di quello che avrebbe dovuto rappresentare la guida spirituale dell'umanità, probabilmente, era stato *consapevolmente* scelto da Michelangelo per accusare il papa dei misfatti commessi durante la vita, e perché no, per punirlo del fatto che negli scatti di collera dovuti alla sua mania di grandezza, lo aveva trattato senza alcun riguardo. Non è necessario soffermarsi ulteriormente sull'elemento decisionale e dunque cosciente che domina questo passaggio e sull'importanza che è attribuita a tale elemento nella scelta del soggetto dell'opera d'arte e dell'atteggiamento plastico da questo assunto. Resta chiaro, però, che tale risultato scaturisce dall'analisi di Freud il quale adotta, senza riserve, il metodo tipico della psicoanalisi. Esso presuppone l'utilizzo di un particolare tipo di attenzione (fluttuante/estetica), tiene conto dei dettagli che si nascondono nelle pieghe della forma scultorea, delle ragioni che spingono l'artista a raffigurare quel qualcosa in quel modo e della situazione storica in cui l'opera d'arte è creata nonché dei moti dell'animo che influenzano, certamente, il risultato ottenuto.

Continuando a percorrere la citazione vygotskijana in cui appaiono le critiche nei confronti della psicoanalisi applicata, ritroviamo la problematica della forma. Su questa non ci soffermeremo ulteriormente poiché avendola già affrontata in questo capitolo siamo giunti alla conclusione che lo studio psicoanalitico *e nell'arte e nella clinica*

---

<sup>269</sup> Freud S. (1914), p. 1941.

attribuisce alla forma un'importanza capitale. Essa rappresenta l'unico materiale che l'analista ha a disposizione, l'unico vero soggetto dello studio. Ancora una volta il principio chiave dell'attenzione sospesa, o dell'ascolto clandestino – come l'abbiamo definito con le parole di Murielle Gagnebin – ci spiega come tra le pieghe della *forma* sia racchiuso il significato che cerchiamo e non perché, come obietterebbe Vygotskij, la forma rappresenta un mero «involucro esteriore, pari alla buccia di un frutto»<sup>270</sup> ma perché è solo ad essa che occorre guardare (ai dettagli che normalmente sarebbero trascurati che la caratterizzano e ai particolari che le appartengono). È su questo campo che si gioca la partita della comprensione. Non a caso, come abbiamo visto nel caso del Mosè, Freud ricostruisce la storia della forma della statua per comprendere l'attimo in cui Michelangelo lo aveva immortalato e dunque per risalire alla genesi di un pensiero che resterebbe inesplicabile se si tentasse di comprenderlo andando al di là della forma stessa<sup>271</sup>.

La terza critica avanzata da Vygotskij è quella legata al pansessualismo psicoanalitico.

Se questa può in qualche modo funzionare se applicata al saggio freudiano dedicato al ricordo d'infanzia di Leonardo Da Vinci<sup>272</sup>, non trova alcun fondamento nel saggio sul Mosè. Sia la dimensione sessuale, sia quella infantile, sono totalmente assenti nello scritto sulla statua michelangeloese. Partendo da questa premessa è possibile rispondere anche all'ultima delle critiche di Vygotskij, ovvero a quella sull'esclusività dell'interesse psicoanalitico nei confronti della vita personale dell'artista, a discapito della funzione sociale dell'arte. Il fatto che Freud nel caso del Mosè non si occupa di Michelangelo, come ribadito più volte, non coglie nel segno l'attacco vygotskijano che è molto più profondo e sottile.

---

<sup>270</sup> Vygotskij L. S. (1925) trad. fr. (2005), p. 206.

<sup>271</sup> Così, nell'analisi coi pazienti, la parola non è significativa in quanto rimanda a un contenuto bensì proprio perché si fa forma e resta tale. Pensare nei termini della parola come involucro significherebbe ricadere nell'errore grossolano delle teorie della trasmissione dei pensieri, teorie che applicate alla psicoanalisi, ancor meno che ad ogni altro scambio comunicativo, non riescono per nulla a renderne perspicuo il funzionamento. A tal proposito cfr. Cimatti F. (2004), *Mente segno e vita*, Carocci.

<sup>272</sup> Per la critica a questa ipotesi rimandiamo alla parte di questo capitolo dedicata all'assunto, p. 80.

Per capire meglio il problema di Vygotskij occorre tener presente l'accezione di 'società' che egli usa. Considerando l'ultima parte di *Psicologia dell'arte* si evince che essa è molto più legata alla dimensione dell'educazione pubblica – di cui si deve far carico il messaggio dell'arte – che alla dimensione più stretta della socialità come intersoggettività. Pur considerando questa (importante) sfumatura semantica, tuttavia, resta il fatto che l'attacco alla psicoanalisi, accusata di soffermarsi solo sulla dimensione personalistica nell'analisi delle opere d'arte, resta ingiustificato per due ragioni, diverse e complementari. La prima, per dirla brevemente, è che al Freud che si occupa d'arte interessa il significato *universale* delle opere. La seconda, ancora in modo stringato, è che la psicoanalisi agisce solo in funzione di un principio cardine: quello della socialità della mente, di una mente così sociale<sup>273</sup> che è possibile curarla solo attraverso il dialogo con un'altra persona. Senza occuparsi direttamente della seconda questione che richiederebbe una trattazione troppo ampia nel presente contesto ci teniamo a ricordare, relativamente alla prima delle risposte alle critiche di Vygotskij che fin dal principio, nel suo saggio sul Mosè, Freud si chiede il perché un'opera d'arte possa generare un così forte stupore emotivo in maniera così universalmente riconosciuta. A Freud interessa il segreto di tanta ricchezza contenuta in un artefatto e il perché in ogni epoca e in ogni luogo quest'opera arrivi a generare così tanta ammirazione. Tra i suoi obiettivi, allora, c'è chiaramente quello di comprendere il valore *sociale* dell'opera d'arte, l'impatto che essa ha negli spettatori e dunque la costellazione mentale che le appartiene e che essa condivide con chi la fruisce.

La dimensione sociale<sup>274</sup>, nel senso che abbiamo cercato di evidenziare, è intrinseca alla pratica psicoanalitica, ed appartiene in un senso ancora più forte alla psicoanalisi applicata. Nello studio dell'arte la questione pubblica non solo gli è

---

<sup>273</sup> A tal proposito è interessante considerare la posizione di Laplanche secondo cui lo stesso inconscio sarebbe in qualche modo il frutto di un'interazione sociale. Cfr. Laplanche J. (2007), *Sexual : La sexualité élargie au sens freudien 2000-2006*, tr. it. *Sexuale. La sessualità allargata nel senso freudiano. 2000-2006*, a cura di Alberto Luchetti, La Biblioteca, Roma-Bari 2007. Cfr. anche Cimatti F. (2012), *Psicoanalisi e natura umana*, in Rivista di Psicoanalisi, 2012, LVIII, 2.

<sup>274</sup> Per un'analisi della psicologia di gruppo v. Freud S., *Psicologia collettiva e analisi dell'io* (1921) in Opere 1886-1921 pp. 2323- 2368 in cui si spiega come la psicologia individuale sia in un certo senso derivata dalla psicologia collettiva, v. p. 2355.



immanente dal lato dello statuto del prodotto artistico ma anche da quello dell'universalità del bisogno e delle modalità di comprensione delle opere stesse<sup>275</sup>.

### 2.3.3 *Colei che avanza. La Gradiva.*

Nonostante lo scritto sulla novella di Jensen sia il primo che Freud dedica a un testo di finzione letteraria e al dominio dell'arte, esso presenta, dal nostro punto di vista, una maturità interpretativa tale che se ne possa fare un modello esemplificativo della psicoanalisi applicata. L'importanza metodologica che scaturisce da questo saggio è data da molteplici fattori; primo fra tutti, il fatto che la *fantasia pompeiana* fornisca a Freud diversi esempi verbali (e non) di *doppia determinazione*, ovvero, di termini nati dall'intreccio di fattori coscienti e incoscienti che pur mantenendo una forma stabile «velino e svelino la realtà del desiderio»<sup>276</sup>.

Oltre che sull'analisi di tali parole *pluralmente significative*, la nostra indagine si dirigerà verso l'approccio freudiano nei confronti delle opere d'arte in quanto tipicamente caratterizzato dal suo essere *interpretativo* ma non *ermeneutico*. Questo collocherà la nostra attenzione su due livelli: metodologico e contenutistico. Da un lato cercheremo di vedere come l'idea di una psicoanalisi applicata viva qui una fruttuosa inflessione a favore dell'analisi linguistica e più in particolare delle basi inconsce ma attive delle parole. Dall'altro lato cercheremo di vedere come questo comporti l'adozione di un particolare sentimento nei confronti del linguaggio che tenga conto del fatto che il tipo di discorso che si intrattiene nella seduta psicoanalitica può essere ritrovato (o riproposto) anche in un'opera letteraria. È necessario considerare il *linguaggio analitico* come:

---

<sup>275</sup> Per una spiegazione più ampia della critica vygotskijana alla psicoanalisi legata a questioni di ordine storico Cfr. Zarubina T. (2008), *La psychanalyse en Russie dans les années 1920 et la notion de Sujet*, in *Cahiers de l'ILSL*, n° 24, pp. 267-280.

<sup>276</sup> Leclerc J. (2004), *Art et psychanalyse. Pour une pensée de l'atteinte*, XYZ Editeur, Montreal, p. 72.

*logos* inconscient qui réside dans l'obligation de penser à la fois ce qui déborde la pensée rationnelle et ce qui s'y dérobe. Une oscillation incessante, indécidable, de deux niveaux prévalents : ébranlement de la pensée logique – donc nécessité des jeux de couverture – et, en même temps, obligation de penser tout *autrement*<sup>277</sup>.

Nell'espressione di Leclerc di *logos inconscio* si racchiude tutto il lavoro di interpretazione dello psicoanalista il quale è costantemente confrontato con una parola dalla doppia anima, ovvero con una parola che allo stesso tempo nasconde e svela le pulsioni che la rendono possibile.

Contrariamente all'idea dominante dell'ermeneutica interpretativa classica secondo cui ciò che spingeva Freud era esclusivamente, nei termini di Jean Imbeault, «son obsession indéfectible pour la réalité»<sup>278</sup>, ovvero, come mostrato nell'analisi dei casi precedenti una presunta ossessione per la biografia degli artisti e per gli accadimenti della loro infanzia, cercheremo di mostrare come il dato più rilevante del saggio sulla *Gradiva* sia piuttosto il tipo di attenzione affatto particolare nei confronti della parola artistica. Questo dato rivela altresì, con una certa evidenza, il tipo di attenzione che viene messo in campo nella seduta psicoanalitica vera e propria e che sembrerebbe appartenere alla stessa tipologia.

La novella di Jensen, pubblicata nel 1903, racconta il delirio di un giovane archeologo, Norbert Hanold, il quale è convinto che una fanciulla di nome *Gradiva*, si aggiri per le strade di Pompei da 1800 anni, cioè fin dal tempo della memorabile eruzione vulcanica che distrusse la città. La particolarità dell'opera è data dal fatto che la vicenda si fonda su una serie di equivoci che animeranno le avventure di Norbert e che sono il frutto dell'artificio dello scrittore sia in senso puramente linguistico (parole con doppi sensi) sia in senso più strettamente diegetico (fatti e azioni provocati da sogni

---

<sup>277</sup> «*logos* inconscio che si definisce nell'obbligo di pensare sia ciò che va al di là del pensiero razionale sia ciò che vi si nasconde. In un'oscillazione incessante e indecidibile di due livelli prevalenti: strutturazione di un pensiero logico – quindi necessità di giochi di copertura – e, allo stesso tempo, necessità di pensare in altro modo» *Ivi* p. 99.

<sup>278</sup> «la sua ossessione indefettibile per la realtà» Cfr. Imbeault J. (1989), *L'événement et l'inconscient*, Montreal, Triptyque.

o da pensieri di cui è difficile individuare l'appiglio alla realtà o la formazione post-delirio).

Nel suo saggio Freud si occupa sostanzialmente di due nuclei tematici<sup>279</sup>:

- 1) La creazione letteraria e i relativi pensieri latenti dell'autore.
- 2) Il delirio di Norbert che rinvia ugualmente ai pensieri latenti.

I suoi principali sviluppi teorici concernono invece:

- 3) La formazione del sogno.
- 4) Il problema del rimosso.
- 5) La costruzione del delirio e il suo rapporto con la normalità.
- 6) La differenza tra nevrosi e psicosi.

Cerchiamo di ripercorrere in maniera non necessariamente schematica i vari punti vedendo come essi si intreccino tra di loro e, soprattutto, come dal loro attraversamento emerga la mappatura delle modalità di analisi adottate da Freud nello studio dell'opera d'arte e più in generale dell'interpretazione psicoanalitica.

Il 21 dicembre del 1907, Freud scrive a Jung che «la questione Jensen» è più complicata di come sembra. In questa espressione molti studiosi hanno ritrovato quella che con le parole di Imbeault avevamo definito «l'ossessione per la realtà» secondo cui l'obiettivo primario (se non il solo) di Freud era quello di dimostrare che le fantasie dell'artista, in questo caso scrittore, da cui nacque la novella «ne sont pas uniquement des productions arbitraires de l'imagination et qu'elles sont déterminées par le *matériel des impression d'enfance* – matériel refoulé mais qui agit toujours»<sup>280</sup>. Questo spiegherebbe l'insistenza di Freud ad ottenere da Jensen la conferma dell'esistenza reale di una Gradiva nella sua vita, un'amica d'infanzia o una donna della famiglia (una sorella ad esempio), che confermerebbe le sue teorie sulle fantasie fatte vivere a Norbert, protagonista del romanzo così bene costruito. Questa lettura del testo interpretativo freudiano, tuttavia, funzionerebbe a nostro avviso solo se si dessero due

<sup>279</sup> Cfr. Schaeffer J. (1997), *Le refus du féminin : la sphinge et son âme en peine*.

<sup>280</sup> «non sono esclusivamente produzioni arbitrarie dell'immaginazione ma sono determinate dal materiale che deriva da impressioni dell'infanzia – materiale rimosso ma che continua ad agire» Leclerc J. (2004), p. 75.

assunti. Il primo: ciò che interessa a Freud è la biografia di Jensen. Il secondo: interpretare vuol dire esclusivamente *tradurre*, ovvero, partire da un racconto e produrre un altro testo (nel caso della *Gradiva*, un riassunto), «un véritable artefact»<sup>281</sup>.

La nostra ipotesi è che non si possa mettere in luce la ricchezza del testo freudiano considerando esclusivamente l'attenzione posta sull'elemento biografico legato allo scrittore e sul lavoro di sintesi di *Gradiva* che ne mostra i percorsi tematici e gli snodi della trama. Indubbiamente si tratta di due passaggi che nell'indagine psicoanalitica sono da considerarsi obbligatori e tuttavia non principali. Mostrando come l'accessorietà dell'indagine patografica sia legata alla poca importanza che la verità storica assume nell'indagine psicoanalitica abbiamo visto che lo scopo della psicoanalisi applicata non è quello di interessarsi alla vita dell'artista. Ma non è nemmeno quello di decostruire il testo romanzato per riscriverlo mettendo in luce il lavoro analitico. La questione della riscrittura del testo letterario perde fondamento a partire dal momento in cui la psicoanalisi non si occupa solo di romanzi o di opere di letteratura ma produce riflessioni anche su opere pittoriche e scultoree. Questo è indice del fatto che il processo analitico che si attua sui prodotti dell'arte – tenendo presente altresì che il nostro obiettivo è quello di dimostrare la sua affinità con quello della seduta – non necessita dell'atto del riassumere ma funziona piuttosto secondo la messa in campo di un'attenzione particolare nei confronti di certi elementi del fenomeno (opera d'arte, parole del paziente) che normalmente non sono considerati come rilevanti.

A tal proposito è interessante riprendere il problema della legittimità e delle conseguenze che lo studio delle opere d'arte presenta se effettuato da una disciplina per altri versi strettamente votata al mondo della clinica come la psicoanalisi:

Le terme d'*application* ne doit pas prêter à contresens. Il suggère habituellement qu'on utilise dans un certain domaine des principes et des moyens d'investigation appartenant à

---

<sup>281</sup> «un vero artefatto» Cfr. Serviere M. (1974), *Gradiva-Gravida* in *Psychanalyse et anthropologie prospective*; Kofman S. (1972) *Résumer, Interpréter* in *Quatre Romans analytiques*, Galilée, Paris.

une sphère étrangère du savoir, selon le cas nommée "science fondamentale" ou "science annexe"<sup>282</sup>.

Jean Bellemin-Noel ci sta avvertendo dei rischi che si corrono nel momento in cui si considera la psicoanalisi come disciplina “applicata” all’arte. Quello maggiore è che si delegittimi la sua validità dal momento che si mette in atto un tipo di investigazione che è quello della certezza e delle leggi causali: quello tipico delle cosiddette scienze forti, in un dominio – l’arte – che tuttavia risulta ad esse estraneo. Occorre, pertanto, specificare che :

appliquer la psychanalyse à une classe d'objets psychiques particuliers, c'est observer la façon dont le désir se manifeste à travers des matériaux, des contextes, des institutions, des données culturelles irréductibles mais obéissants aux mêmes lois [...]. La psychanalyse a pour vocation d'intervenir partout où se déploie de l'imagination, c'est-à-dire des affects, une œuvre de fiction, voire plus largement des représentations, et des affects symboliques<sup>283</sup>.

Ecco che dunque più che rappresentare un dominio esterno all’applicazione della “scienza psicoanalitica”, l’arte riveste il ruolo fondamentale di dominio in cui è più facile mettere in luce il dispiegamento dell’immaginazione come facoltà più specificamente legata alle rappresentazioni e agli affetti mediati da simboli. Risulta allora, ancora più chiaro, che contrariamente all’idea di alcuni studiosi<sup>284</sup> secondo cui quella di Freud sarebbe essenzialmente una lettura della *Gradiva* ermeneutica e tematica, quello che interessa l’indagine psicoanalitica è piuttosto «la lettre du texte, sa littéralité, qui ne saurait être insignifiante – non seulement les adjectifs, mais les mots-outils, la syntaxe, la scansion, jusqu'aux phonemes et graphemes par lesquels se réalise

<sup>282</sup> «Il termine d’applicazione non deve prestare il fianco a controsensi. Esso suggerisce di solito che si utilizzano in un certo dominio dei principi e dei mezzi di investigazione che appartengono a una sfera estranea del sapere, a seconda dei casi nominata “scienza fondamentale” o “scienza annessa”» Bellemin-Noel J. (1978), *Psychanalyse et littérature*, PUF Paris p. 12.

<sup>283</sup> «Applicare la psicoanalisi a un tipo di oggetti psichici particolari significa osservare il modo attraverso cui il desiderio si manifesta attraverso materiali, istituzioni, contesti, dati culturali irriducibili gli uni agli altri ma obbedienti alle stesse leggi [...] la psicoanalisi ha per vocazione quella di intervenire laddove di dispieghi l’immaginazione cioè gli affetti, opere di finzione o più in generale rappresentazioni e affetti simbolici» Ivi, p. 14.

<sup>284</sup> Cfr. Kofman S. (1972).

en chacun, au point vif de la rencontre entre psyché et soma, l'inscription du langage»<sup>285</sup>.

L'analisi dettagliata del testo di Jensen porta Freud a scandagliarne le frasi e a intuire, con una certa sorpresa, che il meccanismo che le anima è molto spesso quello dell'ambiguità; esso sfrutta la natura duttile del materiale discorsivo per cui, scrive Freud, una stessa frase può esprimere due intenzioni retrostanti ben diverse<sup>286</sup>. L'ambiguità sta alla base della potente analogia simbolica che domina la novella, quella tra rimozione e sepoltura e dunque tra Pompei e infanzia. Frasi come: «Mi sono da tempo abituata ad essere morta», «A me è giusto che tu dia il fiore dell'oblio», «Il fatto che uno deve morire per tornare vivo» o «Sento come se avessimo già diviso un pasto come questo 2000 anni fa, non ti ricordi?» mostrano bene come Zoe/Gradiva non stia solo cercando di sostituire l'infanzia al passato storico ma stia anche e soprattutto cercando di ridestare il ricordo. Quello che affascina e rende straordinario il testo, tuttavia, anche da un punto di vista psicoanalitico, è proprio il modo in cui si serve del linguaggio per «esprimere nelle stesse parole il delirio e la verità in un trionfo di abilità e acutezza»<sup>287</sup>. È in quei discorsi «a doppio intento»<sup>288</sup> e nel modo “terapeutico” in cui vengono pronunciati che Freud ritrova proprio il procedimento portato avanti dallo psicoanalista nel corso della seduta. L'analogia con la parola del medico non è casuale, anzi, riflette l'idea di Freud, sottesa a tutto il testo, secondo cui il materiale con cui lavora chi si occupa della mente umana, corrisponde a quello con cui lavora l'artista. Quest'ultimo agisce attraverso il testo concentrando la maestria linguistico-psicologica su almeno due livelli.

- 1) I discorsi di Gradiva.
- 2) Le parole a doppio senso da cui nasce il delirio.

<sup>285</sup> «La lettera del testo, che di per sé non saprebbe essere insignificante – non solo gli aggettivi ma le parole-strumenti, la sintassi, la scansione, fino ai fonemi e ai grafemi attraverso i quali si realizza, nell'incontro vivo tra psiche e corpo, l'iscrizione del linguaggio» Ivi, p. 104.

<sup>286</sup> Cfr. Freud S. (1915-17), *Introduzione alla psicoanalisi* p. 40 e p. 63.

<sup>287</sup> Freud S. (1907), *Delirio e sogni nella Gradiva di Jensen*, in *Opere 1886-1921* p. 1324.

<sup>288</sup> Cfr. Servière M. (1974), *Psychanalyse et anthropologie prospective*, p. 53.

Le frasi di Gradiva sono ambigue nel senso che riflettono la doppia determinazione dei sintomi in generale<sup>289</sup>, ovvero, essendo paragonabili ad essi, nascono dal compromesso tra conscio e inconscio e, come tali, non si esauriscono in una traduzione unitaria ma necessitano di una sovra-determinazione. La stessa cosa accade nei sogni : «un rêve, n'est que rarement la représentation, on pourra dire la mise en scène, d'une seule idée, il est en général d'une série, d'un tissu d'idée»<sup>290</sup>. Questo vuol dire, non solo che le frasi di Gradiva siano suscettibili di una duplice interpretazione ma che mettono in scena un processo ben preciso per cui il delirio di Norbert viene da un lato assecondato e, dall'altro lato, smascherato. Quando la ragazza dice, ad esempio, «Mi sono abituata ad essere morta» sta dicendo due cose contemporaneamente. Da un lato, quello delirante, «sono morta già al tempo dell'eruzione di Pompei pertanto essendo ancora qui dopo 1800 anni capirai che sono abbastanza abituata a questa condizione». Dall'altro lato, quello del tentativo di produrre in Norbert un qualche ricordo dell'infanzia: «sono abituata ad essere come una persona morta per te, ovvero una persona che nemmeno vedi più e che non ha nessuna rilevanza per la tua vita, d'altronde mi hai sempre trattata così». La cosa che sorprende e che fa di questo saggio freudiano un testo fondamentale per capire la psicoanalisi applicata è che, come sottolinea Freud, l'abilità di Zoe/Gradiva è tale che quello che lei mette in atto è un vero e proprio procedimento analitico. Il suo metodo consiste nel servirsi dell'ambiguità dei discorsi e degli atteggiamenti del paziente (in questo caso di Norbert) non per esplicitarne le ragioni e per comunicargli il delirio, ma per portare alla coscienza i meccanismi inconsci di rimozione che li hanno causati. L'analista fa la stessa cosa: rende cosciente il rimosso imparando a inferire il suo lavoro nel momento in cui si tradisce dietro le parole e gli atti coscienti. E poi, altra cosa che Zoe/Gradiva fa bene, accompagna il paziente verso la scoperta dell'origine del disturbo ma non suggerendo la soluzione bensì assecondando abilmente le sue associazioni e ponendo l'attenzione sui particolari linguistici che la nascondono. Essa fa da motore nel

---

<sup>289</sup> Ibidem.

<sup>290</sup> «Un sogno è raramente la rappresentazione o, potremmo dire, la messa in scena di un'idea; in generale lo è di una serie di idee, di un tessuto di idee». Ibidem.

risvegliare i sentimenti del giovane archeologo. Hanold passa, perciò, dall'eroe innamorato di un rilievo marmoreo di nome Gradiva che somiglia a una giovane pompeiana morta, a giovane archeologo sorpreso della notizia che il vero nome della fanciulla è Zoe, ovvero, contrariamente ai suoi pensieri: vita. L'ultimo passo verso la guarigione, è quello in cui Hanold svolge ormai un ruolo attivo e una volta appreso il cognome di Zoe, cioè Bertgang, ne comprende da solo il significato: «colei che risplende camminando», proprio come 'Gradiva'. Il delirio è sciolto e si può passare al lieto fine classicamente caratterizzato dal coronamento di un amore. «Questo è esattamente il modo in cui si comportano i pazienti, quando qualcuno ha allentato la costruzione dei loro pensieri ingannevoli svelando il materiale rimosso che nascondono. Una volta che hanno capito, essi stessi trovano la soluzione degli enigmi finali più importanti della loro strana condizione»<sup>291</sup>. Freud descrive bene il passaggio di stato di Norbert, da uno in cui ogni azione e ogni atteggiamento è compiuto in funzione di una falsa credenza: «il rilievo da cui sono attratto raffigura una donna che esiste e si tratta di una sorta di fantasma di donna che vaga nelle strade di Pompei», a uno in cui dietro la bella pompeiana si nasconde un'amica di infanzia da sempre amata ma dimenticata. Quello che appare interessante, tuttavia, non è tanto il fatto che dopo i grandi sforzi di Zoe, Norbert riesca a guarire, ma il fatto che la ragazza sia riuscita a sostenere per tutto il corso delle vicende un atteggiamento al limite tra verità e finzione, tra stimolazione del reale e gioco di parti. Ancora di più, ciò che è degno di nota è proprio l'uso della parola che Jensen mette sulle labbra della giovane donna e il fatto che egli sia riuscito a creare un testo di finzione letteraria che sveli alla perfezione i meccanismi di ascolto e di intervento che sono tipici di una seduta analitica. Non stiamo dicendo che tutti i pazienti soffrono dello stesso tipo di delirio per cui credono in cose evidentemente false, né che tutti gli analisti si servano di queste falsità e tengano il gioco del paziente. Stiamo dicendo che la lingua, così come viene abilmente utilizzata in questa novella, ricorda bene la lingua così come viene usata in una seduta psicoanalitica. Una lingua che nasconde, che tradisce ciò di cui si vuole fare rappresentante, una lingua soggetta a

---

<sup>291</sup> Freud S. (1907), p. 1299.



interpretazioni plurime e magari anche contraddittorie. Questo, a mio avviso, rappresenta uno dei motivi del successo della psicoanalisi applicata (così come la ritroviamo nel saggio sulla *Gradya*), il fatto di ritrovare in opere che nascono per il piacere o senza nessuna vanità di divenire strumento di espressività, il cuore della facoltà simbolica che appartiene agli esseri umani e che sempre fa di essi veicoli di un surplus di senso.

## Appendice al capitolo 2

### Intervista – dialogo con Esther Toth<sup>292</sup>

Tra i tanti appellativi con cui si può tentare di descrivere Parigi c'è certamente quello di città dell'arte. Così, le epoche si susseguono e i gusti si modificano e si adeguano alla società ma gli artisti che decidono di installarsi nella *ville lumière* per trovare ispirazione e spazio per le loro idee sono sempre numerosi. Quelli che riescono a restare, tuttavia, sono i più sottili e se le loro opere cominciano a far discutere la fetta attenta e variegata (nonché competente) di pubblico parigino è perché nel loro lavoro c'è qualcosa di speciale, un surplus di valore che li distingue da tutti gli altri. Esther Toth è tra questi “meritevoli privilegiati”. Di origini ungheresi, lavora e vive a Parigi ormai da 8 anni. Nel corso dell'iniziativa organizzata al Palais de Tokio per presentare i suoi film, lei resta in silenzio in fondo alla sala, accanto ai tecnici che si occupano delle luci e della proiezione. È solo nel corso del dibattito nella luce soffusa della *salle 37* che riusciamo a vedere un po' di più della sua elegante e longilinea figura. Quando Catherine Francblin, critica d'arte e organizzatrice dell'evento, introduce le opere e comincia a porre delle questioni all'artista lei si porta le mani sul volto, quasi come per nascondersi. Parlando con voce sottile fa sentire al pubblico tutta la sua nobile sensibilità d'animo e tutto l'attaccamento al suo lavoro di cui non esita a condividere il merito con i suoi più stretti collaboratori.



I suoi film, di una ventina di minuti ciascuno ma intensamente ricchi di significato, traggono ispirazione dalle sedute di psicoanalisi a cui ella si sottopone in parallelo al lavoro di artista. I temi affrontati sono quelli della difficoltà di incontrare l'altro (e sé stesso) nel

rapporto di coppia e nelle dinamiche familiari in particolar modo riguardanti la

<sup>292</sup> <http://www.esthertoht.com/-g/>

fratellanza e il legame con la madre. Questo colloca lo spettatore in una sorta di posizione liminare in cui alla sensazione di piacere che si prova nel rivivere dei meccanismi assai noti ad ogni essere umano, si affianca l'imbarazzo di essere catapultati in una dimensione affatto intima e privata.

*M'a-tu rêvé ou t'ai-je rêvé?* è il primo di due film che vengono visionati. Diviso in due parti: *e* e *g* racconta le vite intrecciate e purtroppo sempre divise di due personaggi, uno femminile e l'altro maschile inizialmente incarnati da due bambini e successivamente da due marionette. Reali protagonisti delle opere di Esther, questi pupazzi legnosi si animano appena attraverso movimenti meccanici impartiti da un agente (assente) che ne detiene le fila e che fa spostare gli arti mobili del corpo. Il loro operare è spesso affannoso e privo di ogni espressività come è chiaro dai visi impassibili poiché fissamente stampati in quanto copie plastiche degli esseri umani in carne ed ossa. Nel film assistiamo al trascorrere incessante della loro vita fatta di solitudine; una vita vissuta in ambienti soffocanti, come la prigione. La luce è sempre soffusa e incarna costantemente una dimensione puramente artificiale. Gli ambienti mal rischiarati sono abitati da sagome immobili che sembrano incarnare il punto di vista di un pubblico



passivamente osservatore che suggerisce la dimensione esperienziale dell'essere da soli anche in presenza di un generico altro. Anche la dimensione del tempo sembra paradossale. Il giorni della settimana si susseguono negli intertesti (*lundi, mardi, mercredi* ecc...) ma le

vere azioni avvengono non nel tempo della realtà, che sembra piuttosto immobile, bensì in quello paradossale e negato dei sogni. D'altronde, questo è l'unico spazio dove ci si può veramente ritrovare, per il resto regna la vana sofferenza dello scontro.

I fotogrammi iniziali in cui i due bambini sembrano mettere in scena dei giochi spensierati sono in realtà il preludio di un imbarazzo nei confronti della vita che si ritrova nei loro gesti, nelle smorfie del loro viso, nel loro sforzarsi a proseguire un

cammino senza incespicare e senza dover trascinare il proprio corpo in un percorso che



appare sempre duro e  
difficoltoso.

L'infanzia non è vista  
come il tempo della grazia  
bensì come il tempo in cui  
si gettano le basi per le  
nevrosi del futuro e in cui  
si può ritrovare il tentativo  
doloroso di sfuggire a un  
destino segnato: quello di  
non riuscire mai a

incontrare l'altro. L'ingenua corsa a nascondino tra la vegetazione fitta e quasi  
minacciosa di un bosco scuro ne è la metafora, tanto che è difficile pensare a un  
momento di riconciliazione tra i due personaggi, a un momento in cui si possa pensare a  
un reale incontro, a un faccia a faccia in cui i due umani si riconoscano come simili e  
come legati da un sentimento che li unisce da sempre. Anche quando diventeranno delle  
marionette le loro vite scorreranno vicinissime ma parallele. Toccarsi significherà  
sempre e solo soffrire, non per la mancanza d'amore reciproco ma per la



consapevol  
ezza,  
trovata  
coscientem  
ente nella  
cura  
psicoanaliti  
ca, della  
lontananza

che sempre separa due corpi e soprattutto (logicamente), due corpi che parlano. Il

linguaggio, in tutto il film gioca un ruolo cruciale. Le scene sono intervallate da cartelli che fanno da contrappunto alle immagini mute (solo leggermente sonorizzate da rumori) e danno voce alle scene non come se si trattasse di sottotitoli didascalici ma alimentando l'inquietudine dello spettatore che pateticamente entra in contatto con l'affannarsi della vita che passa sullo schermo. Gli pseudo dialoghi scambiati dai protagonisti («Tu me connais pas. Tu m'aimes sans savoir pourquoi et alors? »; «Tu pleures donc tu es»; «et mes angoisses ?»; «vas voir ton analyste tous les jours») sono in realtà i sottotitoli di una non-storia che si gioca sul terreno dell'incomprensione. Capirsi sarebbe come morire perché sarebbe come riuscire a rintracciare un punto d'arresto in una relazione che sa, fin dal principio, di fondarsi su un rincorsa che non prevede di ritrovarsi. «Le train d'angoisse partira de la voie 5 en direction inconnue», questo vuol dire non solo che si intraprende un viaggio senza conoscerne la meta ma che, come afferma l'artista nel corso del dibattito che segue alla performance, che una volta che il percorso comincia si può andare avanti fino all'infinito e non sempre, o meglio quasi mai, si raggiunge una meta. I film, dice Esther, non arrivano mai a dire tutto, è come quando si è in analisi, questa può durare all'infinito, anzi no, si corregge la giovane artista, fino alla morte.

Diversamente dal film precedente, in cui si potevano ancora rintracciare degli enunciati



più o meno comunicativi o di descrizione delle scene, in *Sisters un cas classique* non resta alcuna pretesa didascalica o lontanamente simile a un dialogo tra personaggi. «Je ne sais pas comme raconter cette

histoire, elle est floue». Ogni frase prende la forma di una citazione e, come afferma l'artista stessa, assomiglia piuttosto a una narrazione interiore per cui lo spettatore ha

l'impressione di assistere a una seduta di psicoanalisi: «voilà je crois que la clef est là quelque part»<sup>293</sup>.

Quest'uso della parola, rispetto all'eloquenza piuttosto chiara ed esplicita delle immagini, è particolarmente soffocante ma rispecchia il progetto del film di mettere in scena una storia di prigionia (interiore e non solo) rappresentata a più livelli: plasticamente, dalla casa-scatola e dai fili che legano indissolubilmente i personaggi e, da un punto di vista narrativo, dal tentativo di fuga di una delle sorelle (e dallo scacco che ne consegue) nonché dalla dipendenza (reciproca) da una madre che è e resta «l'eterna inconsolabile».



Per quanto riguarda l'individuazione dei protagonisti il compito risulta assai arduo.

Per fare un'analisi approfondita dei personaggi, infatti, occorre considerare diversi fattori diegetici e non solo. Se si accorda piena fiducia al titolo del film si potrebbe dire che le protagoniste siano indubbiamente le due sorelle e che l'obiettivo dell'opera sia quello di raccontare la loro storia familiare nonché la loro difficoltà, sempre riproposta, di emanciparsene per guadagnare una posizione di soggetto individuale e indipendente. Il ruolo giocato dalla madre, tuttavia, più che rappresentare una zona d'ombra attorno alla quale si giocano le dinamiche vitali e angoscienti delle figlie, rappresenta il nucleo

<sup>293</sup> I testi sono tratti da *Soleil noir* di J. Kristeva.

centrale attorno a cui tutta la trama si intreccia. La madre è l'assenza di consolazione, è ciò che imbriglia fino a imprigionare, è la fonte del dispiacere e anche della compassionevole cura. È la madre che divide e crea l'astio che incita a divenire il più forte ma è anche la figura da cui ci si vorrebbe allontanare. La madre ha bisogno di attenzioni, ridiventa bambina. La madre muore ma è ormai troppo tardi per il tempo dell'emancipazione. Si potrebbe allora affermare che in realtà la vera protagonista del film è proprio lei e che se il titolo del film fosse stato *Mother*. *Un cas classique* lo spettatore non se ne sorprenderebbe più di tanto essendo proprio lei a "muovere i fili" della storia e a disegnare i vettori agenti degli altri due personaggi-figlie. Da un punto di vista meta discorsivo e dunque extradiegetico, però, c'è un altro "personaggio" che fa da protagonista nel film: la casa. Riproduzione esatta di quella dell'infanzia dell'artista, la dimora familiare è lo sfondo parlante dell'intera vicenda e la "sostiene" costantemente attraversando i diversi piani di significato: prigione, sostrato fisico, barriera tra le relazioni, luogo di sofferenza e solitudine, teatro della vita. I suoi muri di cartone, simbolo di una fragilità dovuta al tempo della memoria che sbiadisce vengono attraversati dalla telecamera così che lo spettatore si insinua col suo sguardo in ogni ambiente domestico vivendone dall'esterno la vita che scorre. In una stanza una sorella piange, nell'altra la madre malata giace nel letto senza muoversi, nell'altra ancora qualcuno guarda passivamente un televisore. I personaggi sono tuttavia legati da fili rossi che attraversano ugualmente le pareti e rendono lo spazio scenografico ancora più artificiale. Lo spettatore, in alcuni momenti, ha infatti l'impressione di assistere a una *pièce* teatrale di cui sono svelati i vari retroscena. Quest'impressione è confermata verso la fine del film quando le due sorelle, come si fa a teatro per salutare il pubblico, si trovano sul palco e si inchinano più volte.

## Intervista<sup>294</sup>

### 1. La position du sujet

*Je trouve votre travail très intéressant et en même temps très courageux et ambitieux. D'abord parce que ce n'est pas facile du tout de se dévoiler au public avec cette complexité et cette profondeur du regard et après, ambitieux, parce que vous voulez nous montrer en quelque sens un parcours de recherche du sujet qui nous échappe sans qu'on se rende forcément compte. Comment vous faites tout ça ? Dans le premier film cela advient à travers les deux protagonistes qui se cherchent l'un l'autre sans pouvoir jamais se retrouver. Dans le deuxième, à travers la tentative complexe et échouée de l'émancipation du sujet de deux sœurs à l'égard d'une mère (et d'une maison) étouffante (ici le mouvement est opposé par rapport à l'autre film parce que dans le premier on cherche la rencontre et dans le deuxième l'individualité). Quel notion de sujet on y trouve derrière ? Extrêmement individuel et solipsiste où plutôt un sujet coupé par la parole et donc qui se cherche dans le langage, notamment dans la psychanalyse ? Et encore, où vous placez-vous en tant que sujet dans vos œuvres et où se place-t-il le spectateur ? Avez-vous dans l'esprit un but d'édification du moi ?*

**Esther :** Je dis toujours que mon travail est une sorte de complément ou extension à ma psychanalyse.

Donc oui il s'agit d'un sujet qui veut comprendre, élucider. La relation aussi, mais d'abord on veut connaître soi-même, qui serait le but de l'analyse. On va en analyse parce que qu'on se sent assujéti comme une marionnette "aux forces extérieures", il y a une confusion concernant son identité, l'image qu'on a de soi est fautive, on sent qu'on ne vit pas sa propre vie, mais celle de quelqu'un d'autre, il y a un conflit intérieur qui paralyse, qui viendrait d'une perte, il y a ces points morts qu'on veut comprendre et cette compréhension met fin à une répétition infinie du trauma.

---

<sup>294</sup> L'intervista è stata rilasciata a Parigi nel giugno 2013 ed è riportata in francese.



Et son but aussi c'est que par la narration, par le récit elle restitue la continuité de la vie. Ce récit révèle l'histoire de la vie, et on est par la suite plus en accord avec soi même, avec sa propre réalité et la réalité des autres aussi.

Où je me place? Les deux films sont à la fois racontés comme une séance d'analyse, et comme un rêve, mais je crois que c'est clair que c'est moi qui est sur le divan, en tout cas ma marionnette.

Je traduis en image le processus analytique.

Où se place le spectateur? Il est libre de se placer où il veut, il peut s'identifier avec n'importe quel personnage. Il s'approprie du travail dont une partie m'échappe en raison des processus inconscients.

L'édification du moi?

Je crois que chaque artiste essaie de sortir de lui-même ce qui le tourmente, le préoccupe, le dérange, ça peut avoir des effets thérapeutiques, mais c'est secondaire. Comme pour l'analyse, la phrase de Lacan: "la guérison arrive de surcroît". Et aussi une œuvre peut avoir des effets thérapeutiques sur le spectateur, l'entourage, la société mais encore une fois, ce n'est jamais d'une manière directe et ce n'est ni son but direct.

## **2. La fonction de la mémoire.**

*Pour réaliser Sisters vous avez déclaré que vous avez voulu que votre maison d'enfance soi reconstruite et d'ailleurs vous ne niez pas que les contenus de vos œuvres prennent leurs force expressive du fait qu'elle soient fortement inspiré à votre vie personnelle comme c'est peut être normal pour tous artistes. Et toutefois je me demande quel rôle joue la reconstruction du souvenir d'enfance dans votre travail. Considérez-vous que vous s'inspirer de la vie intime signifie, avec une métaphore, chercher dans une vieille boîte où se trouvent des vieilles photos où plutôt faire un dessin nouveau d'un passé nécessairement passé ? Si le passé a perdu ontologiquement sa modalité d'être présent peut-il être, sur la base des traces marqués sur votre corps, reconstruit et ré-présenté autrement ?*

*Comment pouvez-vous imaginer les spectateurs réagir à vos œuvres quand vous n'êtes pas là pour leurs expliquer que c'est votre maison, que c'est votre analyse, que c'est votre mère. Le défi de l'art c'est exactement là, si je ne me trompe pas, faire oublier plutôt que faire revivre, dans le sens que – et j'aimerais savoir si vous êtes d'accord – tous tentatives de proposer des souvenirs d'enfance, si cela advient, se perdent dans le moment de la fruition où ça n'a aucune importance si celle qu'on voit c'est votre maison où pas. L'effet, si on peut ainsi dire, ne vient pas de la véridicité de la reconstruction. Quelle importance donnez vous à la mémoire? Quelle est-elle la place des souvenirs dans votre travail?*

**Esther :** Dans mon travail, certes, il y a un aspect autobiographique, mais il y a aussi beaucoup de fiction.

Oui cette maison est la reconstruction de ma maison d'enfance, j'aurais pu faire construire une maison totalement fictive, d'ailleurs l'intérieur est quasi fictive, les meubles de la vraie maison ne sont pas de couleur chair, j'ai choisi cette couleur pour renforcer cette idée de l'espace utérine. La base est réelle, mais elle devient fictive pour le film.

Pour le public ça n'a pas beaucoup d'importance, ils n'ont pas besoin de savoir que c'est ma maison (un peu transformée) mais pour moi évidemment c'est plus cathartique que ça soit ainsi.

(D'ailleurs c'est la seule fois, où un décor ressemble à quelque chose qui existe réellement, dans *M'as-tu rêvé ou t'ai-je rêvé?* l'inspiration pour tous les décors vient du cinéma américain des années 40 et 50. À part le bar, qui est la reproduction de la peinture d'Edward Hopper: *Nighthawks*).

La mémoire: exactement comme en analyse il y a la difficulté de fixer les éléments dont on a besoin de parler, on les approche d'une manière incertaine, avec les résistances qu'on a vis-à-vis d'eux. Derrière il y a cette matière riche, et au moment donné on dit : - C'est ça! Comme pendant le travail analytique. Un travail de collecte et d'interprétation, et de symbolisation effectivement de ces cicatrices dans le Moi, qui est la mémoire.

Une réparation partielle est possible par le travail.

Et puis les événements ils sont aussi en partie réels et en partie fictives.

Ce n'est jamais la réalité objective.

### **3. La psychanalyse appliqué (à l'art/par l'art).**

*Ce qui est frappant (et extrêmement passionnant) dans vos œuvres est, outre que les contenus, la manière dont vous vous servez de la psychanalyse. On pourrai dire, de manière assez superficielle, que vous utilisiez cette discipline thérapeutique et sa modalité de voir les choses comme une source pour alimenter vos œuvres. Pourquoi ? Qu'est-ce que vous apporte en tant qu'artiste la psychanalyse ?*

*Connaissez-vous des psychanalystes que s'occupent des vos œuvres et si oui ils les font comment ? Vous devriez savoir que parmi les nombreuses critiques avancées contre la psychanalyse il y en a une qui vise directement son mélange avec l'art. L'idée de base de cette critique est que la psychanalyse soit fortement réductionniste, en d'autres termes, que s'occupe des œuvres d'art pour les anéantir et les aplatir sur la vie personnelle de l'artiste (cette pratique est connue sous le nom de psychobiographie). La raison pour laquelle, par exemple, un des écrits freudiens est brusquement critiqué est que dans l'essai sur Leonardo Da Vinci il dit qu'on peut expliquer le tableau sur La Vierge et Saint Anne en se référant au fait que quand il était petit Leonardo avait eu deux mères, celle biologique et la femme de son père ; sans entrer dans les détails, les commentateur accusent Freud de laisser de coté la grandeur du génie léonardien pour s'occuper de ses affaires personnels et de mettre en ombre la beauté et la complexité des tableaux. Considérez-vous légitime cette critique et vous est déjà arrivé d'être pour ainsi dire, victime d'un malentendu dans le sens que quelqu'un était plutôt intéressé à votre vie plutôt qu'à votre œuvre ?*

**Esther :** on peut considérer les deux problématiques comme mélangées entre eux mais comme je l'ai déjà dit à travers mon travail je transmet plutôt en images le processus

analytique alors que Freud par ce texte complexe dédié à Leonardo da Vinci tente d'élucider le processus de la création.

#### 4. Le langage

*Dans vos films un rôle très important est joué par la parole. Les cartons qui accompagnent les images sont un peu le fil conducteur pour toute l'histoire racontée qui autrement serait une histoire pour ainsi dire muette. Ils lient les différents moments présentés sur l'écran en leur donnant profondeur. D'un autre point de vu, toutefois, la parole éloigne le spectateur du sens propre des images que sans paroles seraient peut être plus claires. L'autre jour au sein du débat qui a suivi à la projection vous disiez que en fait cet éloignement est propre au projet même des films. Cette dimension étouffante de la parole fait son sens dans l'économie de l'œuvre. A cet égard, quelle importance donnez-vous au langage et quelle idée en avez-vous? Que est-ce que vous en pensez du fait que le langage c'est la cure et en même temps le poison de notre forme de vie dans le sens qu'il nous permet de nous rapprocher les uns des autres (et à nous même) en nous éloignant en même temps de notre corporalité?*

**Esther :** Les textes dans les films sont des cartons comme dans les films muets. Le texte canalise, il est une couche supplémentaire à l'image. L'un fait référence à l'autre.

#### 5. L'équilibriste

*J'ai retrouvé une image dans votre film par laquelle je suis fascinée, c'est celle de l'équilibriste qui marche sur son fil entouré par le vide et qui sait très bien que en tous moments le risque de tomber est présent. Or, la personne normale, c'est-à-dire pas malade, accepte tout ça sans problème et quand elle tombe, ça arrive à tous, elle sait très bien se relever sans souci. Le patient au contraire assume ce statut de malade parce que il tombe assez souvent et il a besoin d'une main qui lui aide à se relever. Néanmoins la chose la plus compliquée pour lui ce n'est pas celle de reprendre la*

*marche mais de comprendre que la vie est constamment caractérisée par un équilibre-instable et qu'il faut savoir cohabiter avec cette certitude ; on pourrait dire qu'il peut se considérer guéri seulement quand il comprend cette enjeu vital.*



*L'image de l'équilibriste que représente-t-elle pour vous ? Quel est-il le rôle joué en telle directions par la psychanalyse ? Est-ce qu'il y a un lien entre l'équilibre de votre vie et votre travail d'artiste ?*

**Esther :** normalement je ne suis pas d'accord avec le concept et la différenciation entre *normal* et *malade*. Cette histoire de l'équilibriste vient d'une interprétation que vous faites.

L'équilibre entre vie et œuvre n'est pas un but, ni une condition. Ici il y a cette image car c'est cette image qui correspond le plus à ce personnage, qui le résume le plus. C'est un personnage qui a joué avec la mort, si je peux ainsi le dire, qui a vécu sa vie dans un danger permanent, qui a assumé inconsciemment ou consciemment le danger.

## Capitolo 3

### La parola al lavoro

*De tal modo me converti na ficção de mim  
mesmo que qualquer sentimento natural,  
que eu tenho, desde logo, desde que nasce,  
se me transtorna num sentimento de imaginação –  
a memória em sonho,  
o sonho em esquecer-me dele,  
o conhecer-me em não pensar em mim.*

*Fernando Pessoa, O livro do desassossego*<sup>295</sup>

#### 3.0 Introduzione

Dopo aver percorso a grandi linee i concetti chiave della teoria freudiana sul linguaggio e proposto una lettura della comprensione linguistica che interseca l'ambito delle discipline dell'estetica, abbiamo trovato un terreno comune ai due ambiti d'indagine nei saggi che Freud dedica ad alcune opere d'arte. Analizzandoli abbiamo potuto vedere più da vicino quali sono gli strumenti (linguistici) che in qualche modo gli psiconalisti condividono con gli artisti e indagare le modalità *attentive* di cui essi si avvalgono per avvicinarsi agli oggetti del loro mestiere.

In questo capitolo conclusivo tenteremo di mettere alla prova le ipotesi avanzate finora facendo riferimento ad alcune patologie del linguaggio e della comunicazione e a come esse vengono affrontate in ambito psicoanalitico. Una delle conseguenze dell'aver indossato le lenti della psicoanalisi per guardare alla natura umana e al linguaggio è, infatti, quella che i fenomeni di cui questi sono il motore debbano spesso venire analizzati attraverso i casi clinici.

In una prima parte ci occuperemo di problemi teorici legati alle patologie dello spettro autistico. Questo ci consentirà di chiarire alcuni aspetti della comprensione mediata dal corpo e ci aiuterà a capire meglio come la *talking cure* possa dare il suo contributo anche nei casi di bambini che non hanno un accesso *fisiologico* al simbolico.

---

<sup>295</sup> *In tal modo mi trasformai nella finzione di me come qualsiasi sentimento naturale che ho da sempre, da quando nacqui, se mi sconvolge in un sentimento di immaginazione – la memoria in sogno, il sogno in dimenticarmi di lui, il conoscermi in non pensare in me. Fernando Pessoa, Il libro dell'inquietudine.*

Vista la complessità, sia sul piano esplicativo che su quello terapeutico di questa sindrome affronteremo solo brevemente il rapporto con le discipline psicoanalitiche. Dal momento che attualmente in ambito filosofico, terapeutico e scientifico ampio spazio è dedicato a questa patologia ci è sembrato doveroso ripercorrere brevemente la cronologia degli eventi e delle “scoperte” che si legano ad essa e che non sembrano per nulla essere giunte a un vero e proprio punto di arresto. La storia sull’autismo si continua a scrivere e da punti di vista spesso eterogenei e forse solo apparentemente incompatibili. Questa “digressione” ci aiuterà a capire come da un punto di vista metodologico un certo modo di agire e di indagare un fenomeno sia strettamente legato alla forma dei presupposti teorici da cui si prendono le mosse. È da una certa idea di soggetto, di linguaggio, di corpo, ad esempio, che si ricava un modo di guarire una malattia della mente sociale.

Nella seconda parte analizzeremo due noti casi clinici appartenenti alla letteratura psicoanalitica: quello di Sammy di Joyce McDougall e quello di Piggie di Donald Winnicott. Come in una sorta di laboratorio della parola cercheremo di mettere in luce quegli aspetti del linguaggio e dell’ascolto tra paziente e analista che mettono alla prova le regole della comunicazione *tout court* e ne ripropongono nuove e rivelanti modalità di funzionamento. Come funziona la comprensione linguistica tra gli umani? I dialoghi delle sedute analitiche sembrano poterci fornire delle sorprendenti risposte in merito.

### **3.1 Psicoanalisi e autismo**

#### **3.1.1 Autismo: una sindrome polimorfa**

Due medici tedeschi, Emile Kraepelin<sup>296</sup> nel 1898 e Eugen Bleuler<sup>297</sup> nel 1911, avevano utilizzato il termine ‘autismo’ per descrivere, nelle persone affette da

---

<sup>296</sup> Kraepelin E. (1899), *Zur diagnose und prognose der D.P. Heidelberg, Versammlung*, 26-27, novembre 1898, AZP, 56: 254 – 262.

<sup>297</sup> Bleuler E. (1911), *Dementia praecox, oder gruppe der schizophrenien. Handbuch der Psychiatrie*, Leipzig und Wien, Franz Deuticke.

schizofrenia, quel particolare comportamento asociale determinato da un tipico ripiegamento su sé stessi. L'autismo nacque, dunque, come disturbo mentale appartenente alle psicosi, il che suggeriva implicitamente l'importanza del fattore patogenetico materno nel processo di distorsione relazionale precoce.

Nel 1943 Lèo Kanner conia l'espressione: «autismo infantile precoce<sup>298</sup>». L'osservazione di alcuni bambini affidati alle sue cure lo porta a individuare una patologia i cui sintomi cardinali, fin dai primissimi anni di vita, sono due:

- *Aloneness* (isolamento sociale): i bambini sono isolati nel loro mondo e indifferenti agli altri.
- *Sameness* (immutabilità): profondamente attaccati alle loro abitudini essi sono molto intolleranti rispetto alla possibilità di cambiamenti. Presentano, inoltre, un repertorio ridotto di attività e comportamenti ripetitivi.

Altra anomalia che salta agli occhi di Kanner riguarda l'uso della parola. Il linguaggio di questi bambini è atipico e alterato e non si iscrive nello scambio e nella reciprocità. Probabilmente, suggerisce Kanner, sono nati «con un'incapacità innata a costruire gli abituali, biologicamente determinati, contatti affettivi con gli altri»<sup>299</sup>. Quest'ipotesi troverebbe un riscontro negli studi attuali secondo cui i bambini autistici sarebbero capaci di fare un uso efficace dei cosiddetti *gesti strumentali* come «stai zitto», «vai via», «vieni», «guarda su» ma non dei *gesti espressivi* come gesti di simpatia, di amicizia, di consolazione o imbarazzo<sup>300</sup>. Alcuni di essi hanno delle competenze eccezionali in certi campi, seppure il loro sviluppo intellettuale risulti globalmente ritardato<sup>301</sup>. Nello stesso periodo – anche se le sue idee si diffonderanno solo negli anni '80 – lo psichiatra austriaco Hans Asperger<sup>302</sup> avanza delle ipotesi molto vicine a quelle di Kanner e dell'autismo classico. Egli descrive i suoi pazienti come

<sup>298</sup> Kanner L. (1943), *Autistic disturbance of affective contact*. *Nervous Child*, 2: 217-250.

<sup>299</sup> Kanner L. (1943), p. 42-43.

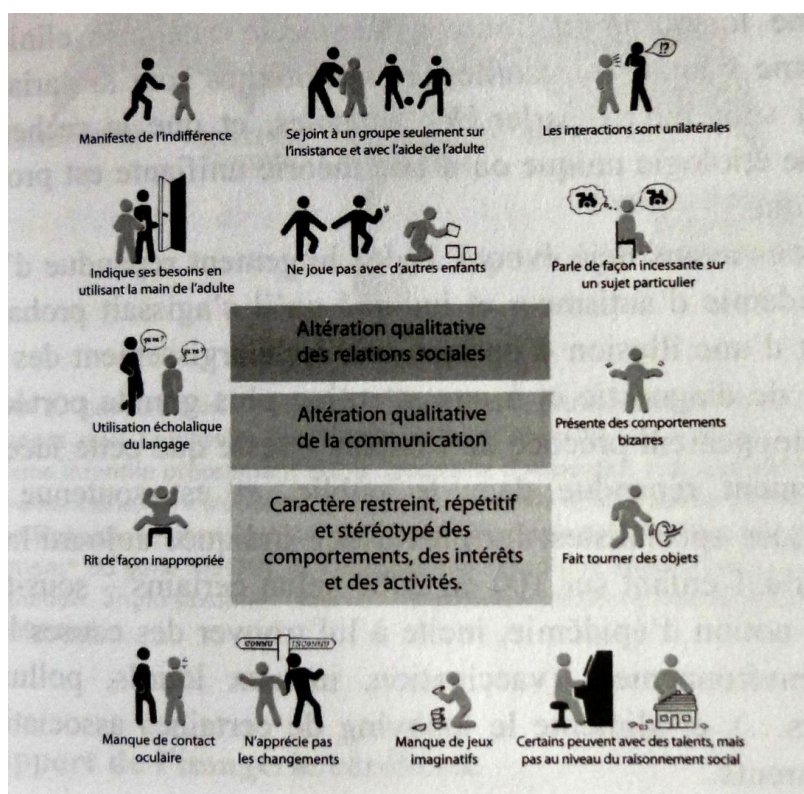
<sup>300</sup> Attwood A., Frith U., Hermelin B. (1988), *The understanding and use of interpersonal gestures by autistic and Down's syndrome children*, in *Journal of Autism and Development Disorders*, 18, pp. 241-257.

<sup>301</sup> Cfr. Barthélémy C., Bonnet-Brilhault F., *L'autisme: de l'enfance à l'âge adulte*, Ed. Lavoisier, Paris 2012.

<sup>302</sup> Asperger, H., *Die autistische Psychopaten im Kindesalter*. *Archiv für psychiatrie und nervenkrankheiten*, 1944.



delle persone con un buon livello di intelligenza ma con forti difficoltà ad integrarsi<sup>303</sup>. Non riescono ad adeguare il proprio comportamento a quello degli altri e non sono in grado di esprimere e di comprendere le emozioni. Pur non avendo serie difficoltà linguistiche – presentano un linguaggio forbito e ricercato ma per questo sovente inappropriato – il loro comportamento è stereotipato e spesso si attaccano e si specializzano in domini fortemente specifici nei quali eccellono contrariamente a uno sviluppo complessivo che per altri versi appare generico e lacunoso.



Ancora oggi, classificare la patologia dell'autismo o inserirla in una griglia nosografica ristretta, resta un compito arduo persino per gli addetti ai lavori. Questo non impedisce, tuttavia, che l'ipotesi diagnostica di autismo venga avanzata sempre in un maggior numero di casi. Come vedremo

meglio, però, l'assenza di marcatori biologici specifici fa sì che l'autismo resti una sindrome diagnosticabile solo a partire dal comportamento dei pazienti e, ancora, da un ventaglio di sintomi che si presentano come molteplici ed eterogenei tra di loro<sup>304</sup>. Già in tenerissima età (primi mesi di vita) i bambini affetti d'autismo appaiono come insensibili alla voce materna, il loro viso è poco espressivo e risponde poco alla mimica emozionale altrui. Le carezze sembrano procurare loro una sensazione di fastidio e la

<sup>303</sup> Jordan B., *Autisme le gène introuvable. De la science au business*, Ed. Seuil, Paris 2012.

<sup>304</sup> Fig. 1: i segni dell'autismo in Jordan B. (2012), p. 49.

loro postura corporale presenta delle anomalie (il corpo è estremamente in tensione o, al contrario, assume un tono particolarmente flaccido definito *poupée de chiffon*). Raramente il bambino tende le mani verso il genitore per essere accolto tra le sue braccia, e solo occasionalmente intrattiene uno scambio di sguardi significativo con l'adulto. Questa serie di sintomi, tuttavia, non è sufficiente a stabilire con certezza che il bambino in questione sia affetto da autismo e, spesso, ci si accorge di tali anomalie comportamentali solo in un secondo momento: quando i sintomi divengono più chiari e netti e quando, ad esempio, si analizzano a posteriori i filmati amatoriali fatti durante i primi mesi di vita dei pazienti. Una diagnosi vera e propria, infatti, si può avanzare solo a partire da tre anni. A quest'età la sindrome si manifesta in maniera più evidente e regolare tramite dei disturbi che vanno ad intaccare le capacità del bambino principalmente in tre grandi settori<sup>305</sup>:

1) La socializzazione 2) La comunicazione 3) L'adattamento

Per quanto riguarda l'ambito sociale il bambino vive spesso in totale solitudine. Come già osservato da Kanner, l'autistico sembrerebbe “sordo” alle emozioni e ai pensieri altrui. Egli vive rinchiuso in sé stesso. La sua mimica è povera e poco espressiva e il contatto o la presenza dell'altro gli è indifferente o, in molti casi, lo destabilizza. Accanto a questa “anti-socialità primaria” vi è, come appare quasi ovvio, un'incapacità forte nell'uso del linguaggio. Il bambino affetto d'autismo non parla, o se lo fa, lo scambio che mette in atto non si iscrive in una logica comunicativa. Il dialogo classicamente inteso è, pertanto, quasi assente come mostra il seguente esempio.

Ogni sera la piccola Garance si guarda allo specchio. Le sue domande sono diventate un rito:

- Quella è Garance?
- Sì, è Garance. Tu sei mia figlia.
- Tu sei mia figlia?

---

<sup>305</sup> Cfr. Baron-Cohen S. et al (2000), *Understansign Other Minds I: Perspectives from Autism*, Oxford University press; Leslie A.M. (1987), *Pretence and representation: The origin of Theory of mind* in *Psychological Review*, 94, pp. 412-426. Bertrand J. (2012), *Autisme le gène introuvable. De la science au business*, Ed. Seuil, Paris.

- No, io sono tua madre e tu sei mia figlia.
- Io sono mia figlia?
- Tu devi dire io sono tua figlia, Garance. Ripeti.
- Io sono tua figlia Garance<sup>306</sup>.

L'autore sottolinea come in questo scambio tra la giovane autistica e sua madre non ci sia una vera e propria comunicazione dialogica e che questo sia dovuto al fatto che manca alla bambina la coscienza del proprio corpo riflesso. Questo fenomeno era già stato osservato negli autistici da J.-Cl. Maleval nello studio del caso di D. Williams. La donna raccontava che viveva in un mondo popolato da immagini di doppi e che non possedeva alcun «senso del suo corpo interno»<sup>307</sup>. Quello che non funziona in questi casi è il cosiddetto *stadio dello specchio*. L'Altro che vediamo riflesso non è visto come quello sguardo che incrocia il nostro e che conferisce unità al nostro corpo, bensì come un doppio in cui non ci si riconosce. Come abbiamo visto, questa mancanza di riconoscimento ha delle ricadute importanti anche sull'uso del linguaggio e nell'atteggiamento che si ha verso gli altri e verso il proprio io.

È come se l'autistico visse in una paradossale solitudine ambientale e cognitiva il che ad esempio, lo rende avverso al cambiamento. Ogni avvenimento imprevisto è subito come uno shock e dà origine a stati di angoscia o di aggressività.

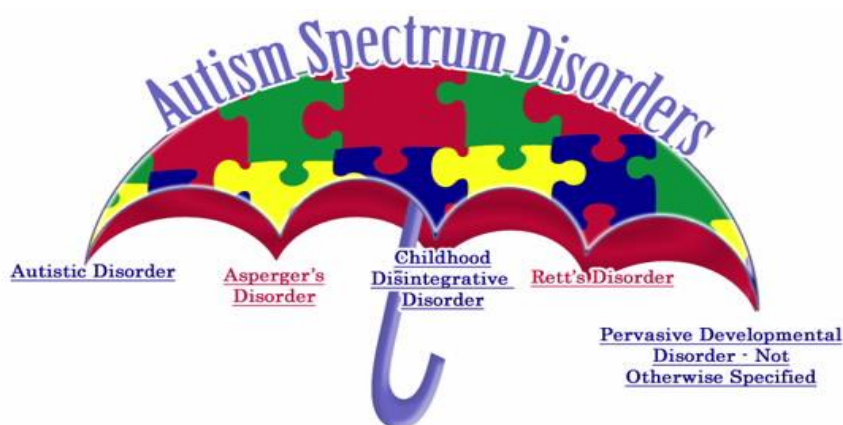
È per queste ragioni che i comportamenti dei bambini affetti d'autismo sono per lo più stereotipati e ripetitivi. Agendo secondo un repertorio di attività ridotto e ciclicamente coerente il bambino riesce a costruirsi una nicchia ecologica in cui si orienta più facilmente. Tutto ciò impedisce al bambino di adattarsi ai ritmi della vita altrui e agli innumerevoli e indeterminati atteggiamenti che essi possono assumere nella quotidianità. Come abbiamo visto, i sintomi e le anomalie comportamentali che vengono riscontrati nella patologia dell'autismo sono profondamente eterogenei.

---

<sup>306</sup> Reliquet S., Reliquet Ph., *Ecouter Haendel* pp. 95-96, in Laurent E. (2012), *La bataille de l'autisme. Se la clinique à la politique*, Navarin éditeur, Paris (trad. it. *La battaglia dell'autismo. Dalla clinica alla politica*, Quodlibet 2013, p. 91).

<sup>307</sup> Williams D. (2002), *Nessuno in nessun luogo. La straordinaria autobiografia di una ragazza autistica*, Armando editore, Roma. Cfr. Maleval J.-Cl. (2009), *Les compagnons imaginaires de Donna Williams* in *L'autiste et sa voix*, Seuil Paris, p. 215 e pp. 116-118-120.

Conseguenza di questa varietà è il fatto che «même lorsqu'on se limite à une seule catégorie clinique, comme l'autisme infantile, les symptômes sont si variables qu'il vaut mieux parler *des* autismes et que la recherche d'une étiologie unique et d'une théorie unifiante est problématique<sup>308</sup>». Le diverse alterazioni qualitative del comportamento sono state perciò raggruppate, come abbiamo visto in precedenza, nei tre grandi gruppi: socialità, comunicazione e adattamento. Essi rappresentano la base per stabilire i criteri diagnostici attraverso i quali la malattia viene riconosciuta. Questi criteri, attualmente, sono fissati da due sistemi di classificazione internazionale delle malattie: il DSM<sup>309</sup> (*Diagnostic and statistical manual for mental disorders*) e il CIM (*Classification Internationale des maladies*) dell'Organizzazione Mondiale della Sanità. Questi sistemi di riferimento nosografico, per ovvie ragioni, sono in continua evoluzione e in continuo aggiornamento; si è passati dal 1980 in cui si parlava di «autismo infantile» al 2003 in



cui l'autismo viene collocato nei cosiddetti TED (*Troubles envahissants du développement* o *pervasive developmental disorders*).

Oggi, tuttavia, si tende sempre di più a parlare di ASD (*Autism spectrum Disorders*)<sup>310</sup> proprio per sottolineare l'esigenza di molteplicità negli interventi e nella comprensione che questa patologia richiede.

Questa “genericità” e questa “apertura” nella definizione del disturbo autistico, da un lato rende più fluida la classificazione di casi che spesso sono problematici da

<sup>308</sup> «anche quando ci si limita a una sola categoria clinica, come l'autismo infantile, i sintomi sono così variabili che sarebbe meglio parlare di *autismi* e che la ricerca di un'etiologia unica e di una teoria unificante è problematica» Bertrand J. (2012), *Autisme le gène introuvable. De la science au business*, Ed. Seuil, Paris, p. 50.

<sup>309</sup> Stilato dall'American Psychiatric Association, 4° edition, text revision, Washington 2000.

<sup>310</sup> L'immagine si trova nel sito della James Cook University of Australia al seguente indirizzo: [http://www.jcu.edu.au/disability/JCUPRD\\_050409.html](http://www.jcu.edu.au/disability/JCUPRD_050409.html)

sistematizzare, e dall'altro facilità l'inserimento di soggetti tra i più diversi in quest'ampia categoria, soggetti che spesso necessiterebbero di modalità terapeutiche *ad hoc* o comunque non del tutto standardizzate. La non precisione, se così possiamo dire, che caratterizza l'appellativo ASD ci sembra riflettere, pertanto, su un altro piano, la difficoltà più ampia di esaminare le cause – e le relative misure terapeutiche da prendere per farvi fronte – di una patologia eterogenea che continua a rompere gli argini schematici della nosografia classica.

### 3.1.2 Quali cure per una malattia a base genetica?

I risultati delle prime ricerche in ambito genetico relativamente alla patologia dell'autismo vennero pubblicati agli inizi degli anni '70 e, come testimonia il titolo di un lavoro che data 1976, *The genetics, if any, of infantile autism and childhood schizophrenia*<sup>311</sup>, essi presentavano un certo grado di scetticismo. L'ipotesi dell'ereditarietà dei tratti autistici, infatti, era corroborata da dati piuttosto scarsi. In una popolazione colpita dall'autismo in una percentuale che sfiorava appena l'1%, sapere che in alcuni casi entrambi i figli di una coppia erano diagnosticati autistici non faceva che alimentare il dubbio sulle influenze che un ambiente familiare deleterio potesse avere sulla psiche di due bambini che, in quanto fratelli, condividevano le stesse condizioni di crescita e di maturazione psicofisica. Solo a partire dal 1977<sup>312</sup> si comprese che per ottenere delle prove più certe in merito all'ereditarietà delle componenti genetiche era necessario misurare l'incidenza della sindrome non solo nei casi di fratellanza ma, ancora più specificamente, in quelli di gemellarità<sup>313</sup>. Ancora

<sup>311</sup> Hanson, D. –R., Gottesman, I. –I. (1976), « *The genetics, if any, of infantile autism and childhood schizophrenia* » J Autism Child Schizophr, vol. 6, p. 209 – 234.

<sup>312</sup> Folstein, S., Rutter, M. (1977), « Infantile autism: a genetic study of 21 twins pair », J Child Psychol Psychiatry, vol. 18, p. 297-321.

<sup>313</sup> Ritvo, E. –R., Freeman, B., -J., Mason-Brothers, A., *et al.* (1985), « Concordance for the syndrome of autism in 40 pairs of afflicted twins » Am J Psychiatry, vol. 142, p. 74-77. Bailey, A., Le Couteur, A., Gottesman, I., *et al.* (1995), « Autism as a strongly genetic disorder: evidence from a British twin study » Psychol Med, vol. 25, p. 63-77. Ronald, A., Happé, F., Bolton, P., *et al.* (2006), « Genetic heterogeneity

oggi questo resta il criterio più accreditato per stabilire la differenza tra una malattia “culturale” e una “biologicamente determinata”. In una famiglia in cui il primo bambino è diagnosticato autistico il rischio che anche il secondogenito lo sia varia dal 2 al 10% e cresce fino al 25% per un terzo fratello laddove i primi due siano affetti dalla sindrome, nei casi di gemelli omozigoti i dati sono ancora più netti: tra 36 e 95% (tra 0 e 23% nel caso gemelli eterozigoti). Questi numeri permettono di rilevare quella che in gergo tecnico viene definita la *concordanza*, ovvero la presenza di uno stesso tratto (in questo caso il comportamento autistico) in un gruppo dato come può essere quello dei fratelli-gemelli (monovulari o biovulari). Più elevata nei casi di gemelli omozigoti, nati da un unico embrione divisosi in due in una fase precoce dello sviluppo, e più debole nel caso degli eterozigoti e nei casi di sesso femminile<sup>314</sup> la concordanza dei tratti autistici nei membri della stessa famiglia consente di stabilire con una certa sicurezza che la condivisione del patrimonio genetico gioca un ruolo importantissimo nella presenza o meno della malattia. Il fatto che la percentuale di incidenza vari in maniera considerevole tra i monozigoti e i dizigoti dimostra, altresì, che l’influenza dell’ambiente familiare per quanto possa giocare un ruolo importante nello sviluppo e nell’evolversi della malattia non è da considerarsi tra i fattori scatenanti della stessa. Per venire in aiuto a questa ipotesi si è cercato di osservare coppie di gemelli separati alla nascita e cresciuti in ambienti eterogenei con genitori diversi. I dati raccolti, tuttavia, si sono rivelati fortemente limitati; nella maggior parte dei casi, infatti, si trattava di separazioni temporanee o di famiglie molto simili tra loro. Tutto questo non ha consentito, pertanto, di trarre delle conclusioni solide<sup>315</sup> al riguardo. La questione sul ruolo che l’ambiente può avere sullo sviluppo del bambino autistico, però, resta ancora aperta. Vista la forte influenza genetica nel manifestarsi della malattia, è legittimo escludere ogni considerazione sugli altri fattori della crescita?

---

between the three components of the autism spectrum: a twin study » J Am Acad Child Adolesc Psychiatry, vol. 45, p. 691-699.

<sup>314</sup> Rosenberg R. E., Law J. K., Yenokyan G., McGready J., Kaufmann W. E., Law P. A. (2009), « Characteristics and concordance of autism spectrum disorders among 277 twin pairs » Archives of Pediatrics & Adolescent Medicine, vol. 163, n. 10, p. 907-914.

<sup>315</sup> Cfr. Jordan B. (2012), p. 19.

Da un punto di vista scientifico e da quello della ormai nota *Evidence-based Medicine*<sup>316</sup> (Medicina basata su prove) il raggiungimento di questi risultati “genetici” rappresenta un importante passo in avanti nella conoscenza di questa patologia poiché ha consentito di individuare in maniera fortemente specifica e con risultati ottenuti dal confronto di dati raccolti su centinaia di pazienti in varie parti del mondo, che l’autismo si trasmette attraverso i geni e che dunque deve essere affrontato attraverso uno studio che si concentri prima di tutto sull’osservazione del DNA e sull’analisi comparativa di quest’ultimo nei diversi individui. I risultati raggiunti, tuttavia, piuttosto che rappresentare una soluzione al “mistero” dell’autismo non fanno che alimentare i dubbi della comunità scientifica all’interno della quale si inaugurano, con sempre maggiore frequenza, nuove tecniche comparative e si formulano nuove ipotesi genetiche con l’obiettivo *e* di isolare un gene che venga considerato responsabile della malattia *e* un fattore a cui si possa attribuire il mutamento di un frammento o di un elemento specifico di DNA<sup>317</sup>. Nessuna delle ricerche portate avanti negli ultimi decenni ha ottenuto un risultato tangibile in tale direzione «monocausale» e «monogenica»<sup>318</sup> tanto che, sempre di più, si parla dell’autismo come di una patologia a tratti «poligenici», «complessi», e «multifattoriali»<sup>319</sup>. Anche le ultime tecniche di sequenziamento del DNA (*high throughput sequencing*<sup>320</sup>) che consentono di decodificare parti del genoma di un essere umano e di confrontarle con quello di un altro individuo in pochi giorni, spingono la ricerca verso risultati che non possono non definirsi controversi. Da un lato si è scoperto che tra i geni che avrebbero potenzialmente un ruolo importante nelle manifestazioni cliniche autistiche ce ne sarebbero almeno quattro: FOXP1, GRIN2B, SCN1A, LAMC3

<sup>316</sup> Cfr. Sackett David L., Rosenberg William M. C., Muir Gray J. A., Brian Hayne R., Scott Richardson W. (1996), «Evidence based medicine: what it is and what it isn't», BMJ; 312:71.

<sup>317</sup> Cfr. Ansermet F., Giacobino A. (2012), p. 20.

<sup>318</sup> L’autismo non apparterebbe a quella famiglia di malattie dette monogeniche o mendeliane che comportano la mutazione di un singolo gene e che funzionano secondo leggi ereditarie calcolabili matematicamente. Tra queste compaiono malattie come la talassemia, il favismo, la fibrosi cistica ecc ...

Cfr.: <http://www.ceinge.unina.it/~zollo/4.Lezione.GeneticaMedica.2009.pdf> ;  
<http://www.ospedalebambinogesu.it/portale2008/Default.aspx?IdItem=2029>

<sup>319</sup> Cfr., Ansermet F., Giacobino A., (2012) p. 16.

<sup>320</sup> Si tratta di una nuova tecnica bioinformatica molto rapida poiché basata sulla lettura dell’esoma, ovvero di quella parte del DNA formata dagli esoni, parti di geni che contengono le informazioni chiave per la fabbricazione delle proteine.

il che ha portato i ricercatori a formulare l'ipotesi del *Multi-hits model*<sup>321</sup>, dall'altro si è potuto osservare che le modificazioni genetiche riscontrate negli autistici o non appaiono nei membri più vicini delle loro famiglie o comunque non presentano delle regolarità e dunque non possono essere citate come fonti sufficientemente certe dello scatenarsi della malattia<sup>322</sup>. Al moltiplicarsi delle ricerche e dei metodi di investigazione sembrano moltiplicarsi, così, anche le regioni del DNA considerate come sospette. Questa panopia di informazioni lascia pertanto presagire due possibili scenari: o che il tempo della scoperta monocausale resta ancora lontano poiché i dati finora ottenuti vanno nella direzione di una molteplicità di fattori e di regioni genetiche implicate, o che si sta cercando nella direzione erronea avendo come obiettivo – l'unitarietà di una patologia – qualcosa che le ricerche genetiche stesse continuano puntualmente a smentire. Il paradosso a cui il ricercatore contemporaneo deve far fronte, allora, è quello per cui da un lato la definizione di autismo si allarga sempre di più lasciando entrare sotto l'ombrello degli *ASD (autistic spectrum disorders)* casi molteplici di “malattie psichiche”. Dall'altro, però, l'obiettivo resta quello di isolare con sempre maggiore precisione e specificità una base genetica unitaria che possa mostrare con la precisione statistica che deriva dalla misurazione e dal confronto tra i geni la causa puntuale di un malfunzionamento della mente. Secondo Ansermet e Giacobino da questo tipo di ricerca non possono che nascere argomenti fallaci come il seguente:

Première proposition: admettre qu'il existe des troubles psychiques. Deuxième proposition : poser l'hypothèse que ces troubles psychiques ont une base biologique. Troisième proposition : démontrer – ou croire démontrer – cette base biologique. Quatrième

---

<sup>321</sup> Leblond C. S., et al. (2012), «Genetic and functional analyses of SHANK2 mutations suggest a multiple hit model of autism spectrum disorders» *PLoS Genetics*, vol. 8, n. 2, p. 1-19. O'Roak B. J., et al. (2011), «Exome sequencing in sporadic autism spectrum disorders identifies severe de novo mutations», *Nature Genetics*, vol. 43, n. 6, p. 585-589.

<sup>322</sup> Neale B. M., et al. (2012), «Patterns and rates of exonic de novo mutations in autism spectrum disorders», *Nature*, vol. 485, n. 7397, p. 242-245; Sanders S. J., et al. (2012), «De novo mutations revealed by whole-exome sequencing are strongly associated with autism», *Nature*, vol. 485, n. 7397, p. 237-241.



proposition : s'ils ont une base biologique, ces phénomènes ne sont pas psychiques. D'où la conclusion : il n'existe donc pas de troubles psychiques<sup>323</sup>.

Questo *sofisma* colpisce oggi tutti i dibattiti sull'autismo. Probabilmente a causa della confusione tra ordini di discorso eterogenei il rischio di un appiattimento del piano mentale su quello fisico è sempre alto e le conseguenze per il soggetto e per l'identità personale di cui è portatore non sono trascurabili. Quando si cerca il fondamento biologico di una malattia psicologica e ne vengono evocate le basi genetiche come ciò che c'è di esclusivamente rilevante per averne una qualche forma di conoscenza e di dominio, si compie una mossa "teorica" molto specifica nei confronti del portatore della malattia. Senza accorgersene – ed è in questo punto che, vedremo in seguito, occorrerà intervenire con un approccio che esige l'intervento di molteplici figure professionali – si compie la dissoluzione del soggetto e della sua specificità in quanto singolo. Nel momento in cui un bambino affetto da autismo diventa il portatore di un frammento di DNA che viene selezionato come rilevante per un'indagine statistica e di comparazione, egli assume lo statuto di caso-X da studiare in laboratorio parallelamente ai casi Y, Z, ecc.. codificati come sufficientemente simili per gli obiettivi della ricerca. È necessario tener presente che studi di questo tipo si sono rivelati fondamentali per la conoscenza di determinati tipi di patologie notoriamente a trasmissione ereditaria e dunque con un'influenza delle basi genetiche molto forte; per ragioni a noi ancora ignote, tuttavia, lo stesso tipo di investigazione, non ha dato nessun risultato specifico o univoco (finalizzabile in termini di cura<sup>324</sup>) per patologie come l'autismo. Probabilmente le ricerche e gli strumenti per condurle non hanno raggiunto uno stato di avanzamento tale da consentirle o, parallelamente, non si è investito con la stessa determinazione in

---

<sup>323</sup> «Prima proposizione: ammettere che esistano dei disturbi psichici. Seconda proposizione: ipotizzare che essi abbiano una base biologica. Terza proposizione: dimostrare – o credere di dimostrare – l'esistenza di questa base biologica. Quarta proposizione: se c'è una base biologica i fenomeni non sono psichici. Conclusione: non esistono disturbi psichici», Ansermet F., Giacobino A., (2012), p. 31.

<sup>324</sup> «Malgrado l'ingegnosità di cui fanno prova i laboratori quanto alle invenzioni di rimedi per qualunque cosa, qui ci scontriamo con un limite. La farmacopea così utile con la psicosi fallisce con l'autismo al quale manca il suo farmaco di riferimento. [...] Di fatto, però, gli psichiatri li prescrivono, benché gli psicotropi non trattino l'autismo come tale: essi hanno di mira l'agitazione, i problemi del sonno, i disturbi dell'umore», Laurent E., (2013), p. 59.

ricerche che affrontassero il problema da prospettive diverse. Tutto questo oltre a dover far riflettere la comunità scientifica sull'efficacia o meno di alcuni tipi di ricerca, deve incitarla a investire risorse ed energie in ambiti che, diversi da quelli della genetica, si affianchino ad essa nello studio dei disturbi della mente con l'obiettivo di valorizzare e dunque di portare alla luce quegli aspetti per così dire "socio o psico-linguistici" che nel caso dell'autismo fanno di ogni singolo individuo non solo il portatore di un DNA modificato o difettoso ma un soggetto bisognoso di cure e dunque, in ambito clinico, un paziente<sup>325</sup>. La nostra impressione, infatti, è che si sia passati troppo in fretta da un tipo di discorso che contemplava prevalentemente il lessico psichiatrico del 'malato' e del 'curante' a uno biologico del 'caso' studiato dal 'ricercatore' in laboratorio. Oltre alle questioni etiche dell'identità del singolo, della sua storia e dei diritti che in quanto paziente dovrebbe avere nell'essere preso in carico dal sistema sanitario, appare ovvio che la posta in gioco allo stato attuale delle cose è la comprensione di una patologia che sembra colpire una parte sempre più vasta di popolazione. Quali sono i metodi più efficaci per affrontarla, fermo restando che in questo caso si tratta di un disturbo che colpisce quelle che sono considerate come le caratteristiche per eccellenza "culturali" dell'essere umano: linguaggio e socialità?

Come abbiamo cominciato a vedere, per quanto essi non diano delle risposte definitive i risultati delle ricerche più recenti sembrano fissare almeno due punti da cui partire: né una spiegazione "tutto-genetica" né una "tutto-ambientale" finisce per rivelarsi esaustiva ed efficace. Nel primo caso, i dati sembrano essere discordanti e spesso sono fortemente generici. I geni imputati sono molteplici e i mutamenti riguardano zone di DNA diverse in individui diversi. Sembrerebbe quasi, per dirla con il titolo del libro di Ansermet e Giacobino, che a ogni soggetto autistico corrisponderebbe un genoma (*Autisme. À chacun son génome*) conseguenza per cui, al di là della significazione ironico-letterale nascosta dietro lo slogan editoriale, si potrebbe trovare una qualche anomalia genetica in ogni individuo considerato come affetto da autismo. Come uscire da questa impasse? La scienza dei geni, il cui obiettivo sarebbe quello

---

<sup>325</sup> Cfr. Laurent E. (2013).

dell'universalità della causa unica leggibile matematicamente tra le righe del codice genetico, si rivelerebbe, allora, la più indeterminata di tutte e l'enigma finirebbe per moltiplicarsi per il numero dei portatori della malattia. Anche spostando lo sguardo sull'ambiente culturale all'interno del quale gli autistici crescono, tuttavia, i risultati non sono rassicuranti. Oltre a non poter stabilire secondo nessun criterio scientifico misurabile se esistono condizioni favorevoli o meno alla malattia, non si possono nemmeno mettere da parte tutti quei dati che dimostrano, nero su bianco, che nei casi di gemellarità se uno dei due individui è diagnosticato come autistico l'altro lo sarà quasi al 100%. Si ritorna pertanto al punto di partenza: i fattori interni (in questo caso genetici-ereditari) sono più rilevanti di quelli esterni (culturali-ambientali). In questo scenario, una delle vie che appare più percorribile rispetto alle altre sembra allora quella dell'epigenetica<sup>326</sup>. Anziché tracciare una linea di demarcazione tra biologia (genetica) e cultura (ambiente) che le consideri poli opposti e inconciliabili tra loro all'interno di una ricerca che si possa considerare coerente, l'epigenetica si occupa dei cambiamenti indotti dall'ambiente al livello dell'espressione dei geni. Considerando l'ambiente nel senso largo del termine (gli esperti parlano di *esposoma*) ossia di un insieme più ampio che possa includere fattori tossici, fisici e relazionali, questa disciplina guarda agli effetti che le variazioni di tali elementi possano avere sul singolo individuo e dunque sul suo patrimonio genetico già determinato<sup>327</sup>. Conducendo questo tipo di ricerca si potrebbe pertanto ipotizzare che un individuo con un certo codice genetico potrebbe risultare più vulnerabile a un esposoma dato e, dunque, fattori ambientali particolari potrebbero agire in direzione di una predisposizione all'autismo solo nel caso di un genoma specifico. Per ora tutte queste restano delle ipotesi da confermare; in ogni caso sembra che si stia avviando un numero sempre più consistente di ricerche che, almeno nel caso di patologie complesse come quelle dello spettro autistico, anziché mirare al

---

<sup>326</sup> Cfr. Lahiri D.K., Maloney B., Zawia N. H. (2009), *The LEARN model. An epigenetic explanation for idiopathic neurobiological diseases*, in *Molecular Psychiatry*, vol. 14, n. 11, pp. 992-1003.

<sup>327</sup> Szyf M. (2009), «The early life environment and the epigenome» in *Biochimica e Biophysica Acta*, vol. 1790, n. 9, p. 878-885.

causalismo determinista, guardino con maggiore interesse all'eterogeneità delle singole situazioni e agli innumerevoli “*epigenotipi*” che ne derivano:

Face aux résultats les plus contemporains de la génétique de l'autisme, il s'agirait donc de remettre en jeu une clinique du cas par cas, du *un par un*, comme celle promue par la psychanalyse, qui vise justement la singularité la plus irréductible du sujet<sup>328</sup>.

Ogni caso si distingue da ogni altro e l'identità del singolo, per quanto si possa definire solo a partire dall'universalità dei casi, deriva innanzi tutto da ciò che lo distingue dall'altro e dunque, per esempio, dall'estrema differenza genetica tra individui. Facendo suo questo dettame della biologia, la psicoanalisi si ripropone l'obiettivo, per certi versi ribaltato, di ridare al soggetto il posto che merita nella clinica e nell'epistemologia delle malattie, soprattutto quando queste colpiscono la coscienza e la capacità del singolo di affermarsi come essere sociale. Opponendosi all'idea di un trattamento applicabile indistintamente a tutti e dunque alla regola dei protocolli standardizzati, la psicoanalisi riafferma con forza una nozione come quella di *singularità* ma non nel senso di unicità, così come dimostrato dalla genetica – «ognuno ha il suo genoma» – ma nel senso di: ognuno ha il suo genoma e anche la sua storia ed è fortemente probabile e dunque degno di interesse che un fattore incida sull'altro; «c'est le sujet qu'il s'agit de rencontrer, dans ses dimensions énigmatiques, toujours différentes, toujours uniques»<sup>329</sup>. È proprio per questo che la psicoanalisi si potrebbe definire come la scienza del *singolo corpo che parla*.

Prima di ritornare a riflettere più direttamente sull'autismo e su alcuni degli approcci terapeutici che se ne occupano, quali la genetica e la psicoanalisi, proviamo a ripercorrere alcuni tratti del pensiero freudiano per vedere come la complessità e la genesi del soggetto in quanto *singolo* occupasse un posto di rilievo nell'etiologia delle

<sup>328</sup> «Visti i risultati più recenti della genetica dell'autismo, bisognerebbe rimettere in gioco la clinica del caso per caso, *dell'uno per uno*, come quella promossa dalla psicoanalisi che mira, giustamente alla singularità più irriducibile del soggetto», Ansermet F., Giacobino A. (2012), p. 70.

<sup>329</sup> «Si tratta di ritrovare il soggetto nelle sue dimensioni enigmatiche, sempre diverse, sempre uniche» Ivi, p. 71.

patologie della mente con conseguenze nell'analisi (e nel valore terapeutico) che a nostro avviso sono, ancora oggi, di grande rilevanza e di notevole peso esplicativo.

### 3.1.3 Il singolo e la «psicologia individuale» in Freud

Quando si parla di importanza del singolo in psicoanalisi occorre specificare che non si tratta, in nessun modo, di portare avanti una «psicologia individuale». Con questo sintagma, che Freud non considerava nemmeno così calzante<sup>330</sup>, si indicava, infatti, la disciplina fondata nel 1911 da Alfred Adler. Analizzando le ragioni per cui Freud, pur affermando che anch'egli si occupava «soprattutto e prevalentemente della psicologia dell'individuo umano»<sup>331</sup>, volle sottolineare la distanza dalla denominazione adleriana, tenteremo di capire qual è il posto occupato dal soggetto in quanto singolo nel suo pensiero; soggetto che nel nostro caso coincide con l'individuo affetto da un qualche disturbo della mente.

Ripercorriamo, allora brevemente le vicende che segnarono il distacco di Freud dalla psicologia individuale di Adler.

Dopo aver collaborato con il padre della psicoanalisi per diversi anni e dopo aver partecipato, nell'ambito del congresso privato degli psicoanalisti che si svolse a Norimberga nel marzo del 1910, alla fondazione dell'Associazione psicoanalitica internazionale, Adler ne divenne direttore (del gruppo viennese) e a lui venne affidata, insieme a Wilhelm Stekel, la cura dello "*Zentralblatt für Psychoanalyse*" (Rivista centrale di psicoanalisi). Ben presto, tuttavia, emersero inconciliabili dissensi scientifici: «la Teoria di Adler fu, fin dall'inizio, un sistema, esattamente ciò che la psicoanalisi evitava accuratamente di essere»<sup>332</sup>. Freud si rese conto fin da subito dell'incompatibilità della psicoanalisi classica con una terapia il cui scopo era quello di «rendere comprensibile la condotta e il carattere degli uomini con gli stessi mezzi con

<sup>330</sup> Cfr. Freud, S. (1932), *Schiarimenti, applicazioni, orientamenti* in *Introduzione alla psicoanalisi (Nuova serie di lezioni)*, Opere, vol. 11, p. 246.

<sup>331</sup> Freud S. (1932), p. 246.

<sup>332</sup> Freud S. (1914), *Storia del movimento psicoanalitico*, in Opere 1886-1921, p. 1970.

cui vengono spiegate le malattie psichiche e nevrotiche»<sup>333</sup>, ovvero, di proporre una teoria esaustiva dell'intera vita psichica umana in quanto tale. Nella nuova serie di lezioni di introduzione alla psicoanalisi del 1932, pertanto, Freud riprese le critiche alla teoria adleriana già avanzate nel 1914 ribadendo come occuparsi del singolo non significava ipotizzare, in perfetto stile adleriano, che ogni disturbo fosse riconducibile per ogni individuo a un solo motivo: «afferinarsi, sovracompendare la sua inferiorità, stare “sopra”»<sup>334</sup>. Ricordiamo, infatti, che secondo Freud, alla base del pensiero adleriano c'era l'idea della «protesta virile», cioè dell'aspirazione all'autoaffermazione dell'individuo, della sua «volontà di potenza» che si manifesta nella conformazione del carattere e delle nevrosi. Come conseguenza dell'asservimento del sistema adleriano a questi concetti c'era il fatto che non venivano tenuti in conto da un lato, «i meccanismi particolareggiati dei sintomi»<sup>335</sup> e dall'altro, «i gruppi di rimozioni che ogni generazione viene invitata a conseguire sui risultati delle rimozioni delle precedenti generazioni»<sup>336</sup>. Esplicitiamo meglio questi due problemi. Se al variare della patologia e del singolo paziente, il medico non adatta il proprio metodo di indagine e non si modella sul singolo caso, succede che ogni disturbo presentato dal soggetto finisce per essere trattato allo stesso modo. Nella psicologia individuale, infatti, ricorrerebbe l'imperturbabile motivo secondo cui ciò che muoverebbe ogni persona sarebbe il suo desiderio di affermazione e di compensazione della propria inferiorità, nonché, per dirla proprio in termini adleriani: di procedere dalla linea femminile a quella maschile<sup>337</sup>. L'obiettivo di Freud non era tanto quello di portare avanti una critica esclusiva nei confronti del secessionista Adler, bensì di mostrare, riferendosi anche ad altri psicoanalisti (Rank e Jung) come occuparsi del singolo paziente comportava mettere in evidenza diversi aspetti della sua malattia e considerare piani terapeutici sovrapposti ed eterogenei. A tal proposito, nella trentaquattresima lezione di *Introduzione alla psicoanalisi* il suo obiettivo polemico non era solo Adler ma tutti gli analisti che, ad

---

<sup>333</sup> Ivi, p. 1969.

<sup>334</sup> Freud, S. (1932), p. 247.

<sup>335</sup> Freud, S. (1914), p. 1973.

<sup>336</sup> Freud, S. (1914), p. 1972.

<sup>337</sup> Cfr., Freud, S. (1932), in *Opere*, vol. 11, p. 249.

esempio, «tenevano in poco conto l'influsso del passato del paziente ricercando le cause delle sue nevrosi esclusivamente in motivi attuali e in ciò che costui si attende dal futuro»<sup>338</sup>, oppure, riconoscevano *l'esperienza d'angoscia della nascita* come «il seme di tutti i disturbi nevrotici successivi»<sup>339</sup>. Fare appello a un solo ordine di ragioni significava per Freud commettere un errore gravissimo, frutto certamente dell'esigenza della modernità di quel tempo di non voler fare i conti con le «lungaggini della scienza»<sup>340</sup> e del relativo desiderio della massa a pretendere soluzioni semplici e a convincersi del fatto che i problemi della mente sono facilmente risolvibili (l'attualità del pensiero freudiano è a dir poco sorprendente).

Se ogni disturbo viene chiarito facendo appello a un solo tipo di spiegazione (l'autoaffermazione maschile nel caso di Adler o l'angoscia della nascita nel caso di Rank) si tralascia una parte fondamentale del materiale utile alla comprensione della malattia e alla sua relativa cura.

Un fattore di cui metodi di questo tipo paradossalmente non tengono conto, ad esempio, è quello generato dalla distinzione tra sintomi tipici e sintomi individuali. Freud fa l'esempio della *topofobia* (o paura dello spazio) in cui si possono rilevare facilmente alcuni tratti per così dire “universali” come la paura degli spazi chiusi, delle grandi piazze aperte, o di strade e viali che si perdono in lontananza. Seppure i pazienti affetti da queste fobie presentino questi tratti con una «estenuante monotonia» occorre sottolineare che:

su questo sfondo omogeneo, i singoli malati apportano le loro condizioni individuali, i loro umori, vorremmo dire, che in alcuni casi si contraddicono decisamente tra loro. L'uno teme soltanto le strade strette, l'altro solo quelle ampie, uno può uscire solo quando per strada c'è poca gente, l'altro quando ce n'è molta<sup>341</sup>.

---

<sup>338</sup> Freud, S. (1932) in *Opere*, vol. 11, p. 248.

<sup>339</sup> *Ibidem* p. 249.

<sup>340</sup> *Ibidem* p. 248.

<sup>341</sup> Freud, S. (1914), Lezione Diciassettesima, *Senso dei sintomi*, in *Introduzione alla psicoanalisi. Prima e seconda serie di lezioni*, p. 249.

L'estrema varietà dei sintomi non può essere appiattita su un solo tipo di spiegazione e la ragione di questo “divieto” è semplice ma eloquente: i sintomi individuali dipendono in forma inconfondibile dall'esperienza del malato e pertanto la loro rilevanza in ambito terapeutico è molto forte. Come sappiamo, tra le maggiori difficoltà incontrate dagli psicoanalisti c'è quella di mettere in relazione i sintomi con l'esperienza individuale del paziente, ovvero, far sì che un'idea che sembri insensata o un'azione che risulti senza scopo – come ad esempio può essere un'azione compulsiva in una nevrosi ossessiva o una parola detta in un contesto “erroneo” – possa essere giustificata “storicamente” e dunque possa essere riferita a una situazione vissuta dal paziente. Solo a partire dall'analisi dei sintomi, infatti, si può operare un processo di generalizzazione che consenta di inserire il paziente in una categoria nosografica specifica e, parallelamente, se si riesce a ritrovare la radice individuale dei sintomi, si possono gettare le basi per un'interpretazione che risulti ancora più efficace. Come dicevamo, tuttavia, quando si è di fronte a un sintomo “tipico” l'operazione di generalizzazione risulta più semplice. I pazienti affetti da topofobia, ad esempio, sono classificati tra quelli affetti da «isteria d'angoscia» e spesso, come è noto, sono colpiti da paure legate agli spazi (troppo ampi o stretti, o affollati) e non riescono a occuparli senza essere soggetti a crisi di panico o a sentimenti angoscianti. Quelli affetti da alcune forme di nevrosi ossessiva tendono invece alla ripetizione di azioni particolari isolate da tutte le altre: ne è un esempio il lavarsi le mani in maniera ingiustificata e compulsiva. Nonostante alcuni sintomi appartengano in maniera abbastanza univoca a una categoria riconoscibile come *unitaria*, le sfumature di cui i singoli pazienti li rivestono contrastano con la possibilità di fornirne una spiegazione standardizzata. Ne deriva una regola, questa sì generalizzata, secondo cui il senso di un sintomo deriva necessariamente da una relazione con le esperienze del malato<sup>342</sup>, con la sua storia e il suo vissuto personali. È solo in questo specifico senso che in psicoanalisi si può parlare di *terapia individuale*. L'ancoraggio alla singolarità del paziente è tale che, per quanto si possano costruire griglie di categorie nosografiche, ogni singolo essere è “speciale”

<sup>342</sup> Cfr. Freud S. (1914), *Introduzione alla psicoanalisi*, p. 248.



rispetto agli altri e non perché da essi si distingue solo da un punto di vista genetico (come prova la scienza), ma perché il suo Io è il frutto di una serie di stratificazioni culturali (ontogenetiche e filogenetiche) che lo rendono la persona che è, e in questo caso: il paziente che è. Questo punto è particolarmente rilevante per i nostri obiettivi teorici. Ciò che ci proponiamo di mostrare, infatti, è che in casi come l'autismo, o di altre malattie che colpiscono le capacità sociali e comunicative della mente, oltre a dei tipi di ricerca come la genetica, che sicuramente sono fondamentali per il progresso della medicina e della scienza, è necessario portare avanti dei metodi investigativi che pongano l'accento sul soggetto in quanto espressione di una storia non tanto biologica quanto culturale. Solo così si può trovare un compromesso tra i dati forniti da un corpo che presenta una parte di DNA "difettoso" (forse solo "diverso") e le esigenze di un individuo che compie azioni senza scopo, è fonte di idee insensate e ha un accesso al linguaggio che appare spesso difficile se non impossibile. Senza dover necessariamente cadere in un dualismo metodologico – in questo caso la distinzione mente-corpo è uno strumento per chiarire una posizione teorica – quello che ci proponiamo di fare è di ridare il giusto peso a quelle componenti della persona che oggi, nella cura di alcune patologie, sembrano venire trascurate e che, sempre di più, vengono appiattite dalla ricerca scientifica sui dati misurabili che si possono raccogliere in laboratorio.

Per capire come si possa dar conto di quegli aspetti che ci sembrano necessari per affrontare alcuni tipi di malattie ci sembra che si possa cominciare con l'esplorazione della nozione di soggetto così come viene concepita nella psicoanalisi. L'apporto di questa disciplina e della nozione di Io così come viene utilizzata e teorizzata in essa risulta essere fondamentale per il raggiungimento del nostro obiettivo teorico.

Nonostante sia difficile parlare di una «vera teoria freudiana dell'Io» ci sono alcuni passaggi chiave del pensiero freudiano sulla soggettività che da soli bastano a rendere conto di tutti quegli aspetti psicofisici che contribuiscono alla cura delle patologie della mente. Alcuni di questi aspetti vengono bene rievocati nella voce "MOI" del vocabolario di psicoanalisi di Laplanche e Pontalis. Dando la giusta importanza al "*tournant*" del 1920, ovvero, alle modificazioni teoriche che avvennero nel pensiero

freudiano dopo il testo *Al di là del principio di piacere*<sup>343</sup>, essi rilevano come «le moi est conçu avant tout comme un appareil de régulation et d'adaptation à la réalité dont on cherche à retracer la genèse, par des processus de maturation et d'apprentissage, à partir de l'équipement sensori-moteur du nourrisson»<sup>344</sup>. L'Io di ogni individuo non è lì da sempre, né è descrivibile nei termini di un contenitore di informazioni stagnanti in cui si può andare a cercare in maniera indistinta una caratteristica anziché un'altra. Si tratta piuttosto di un «produit terminal d'une longue évolution de l'appareil d'adaptation»<sup>345</sup>, di un sistema complesso il cui lavoro è quello di fare da mediatore tra gli impulsi che provengono dall'interno (dalle pulsioni dell'Es) e gli stimoli del mondo esterno (dall'apparato senso-motorio). Ecco perché nella cura delle malattie che colpiscono il soggetto guardare esclusivamente alle radici biologiche di un sintomo non basta. Ogni azione del soggetto, ogni scelta che egli intraprende e, dunque, ogni atto da egli compiuto in una situazione patologica riguarda l'individuo nella sua unità psicofisica il che implica che l'approccio curativo debba essere molteplice e riguardare, allo stesso tempo, il corpo e il linguaggio, il genoma e la mente. Se nel caso della sindrome dell'autismo gli studi più recenti dimostrano che i fattori ereditari giocano un ruolo fondamentale nello sviluppo e nell'insorgere della malattia, è pur vero che un approccio puramente genetico non tiene conto del fatto che ciò che è ereditario nell'essere umano è perturbato dall'acquisizione, proprio per l'assunto freudiano secondo cui l'Io è il frutto dell'adattamento del soggetto alle pulsioni del corpo e agli stimoli del mondo esterno.

Quello del bambino è «un'Io incompiuto e debole»<sup>346</sup> sul quale si abbatte, afferma Freud, una vera e propria tempesta affettiva che lo rende vulnerabile a future malattie e a disturbi funzionali: «[...] la difficoltà dell'infanzia consiste nel fatto che egli deve far

<sup>343</sup> Questa data segna il passaggio dalla topica del Inc. – Prec. – Conscio al pensiero dinamico del Es – Io – Superio.

<sup>344</sup> «L'Io è concepito, prima di tutto, come un sistema di regolazione e di adattamento alla realtà di cui si cerca di ritracciare la genesi attraverso l'analisi dei processi di maturazione e di apprendimento già a partire dall'apparato senso-motorio del neonato», Laplanche B., Pontalis J.-B. (1967), *Vocabulaire de la psychanalyse*, Presses Universitaires de France, p. 251.

<sup>345</sup> «il prodotto terminale di una lunga evoluzione del sistema di adattamento», Ivi, p. 253.

<sup>346</sup> Freud S. (1932), Lezione trentaquattro, *Schiarimenti, applicazioni, orientamenti* in *Introduzione alla psicoanalisi* p. 252.

propri, in un breve lasso di tempo, i risultati di un'evoluzione della civiltà umana che si è estesa per migliaia di anni, ossia la padronanza delle pulsioni e l'adattamento sociale»<sup>347</sup>. È per questa ragione che l'infanzia rappresenta per lo psicoanalista il terreno più fertile per la ricerca dei traumi e di tutte quelle situazioni che possano assumere un ruolo nelle nevrosi dell'età adulta. Parlare della “debolezza” dell'io del bambino, però, oltre a far da base all'idea della vulnerabilità di questo e alla possibilità di essere il bersaglio di esperienze traumatiche fa riferimento, altresì, all'incompletezza del bambino e all'idea che ne consegue che, oltre ai fattori biologico-ereditari, un ruolo importante è giocato dall'educazione e dalla cultura. Non a caso in un'altra serie di lezioni Freud scrive che:

nel caso dell'uomo il punto di vista filogenetico viene in parte offuscato dalla circostanza che ciò che in fondo è ereditario viene pur tuttavia acquisito *ex novo* nello sviluppo individuale, probabilmente per il fatto che sussistono e agiscono ancora su ogni singolo individuo le stesse condizioni che hanno resa necessaria a suo tempo l'acquisizione<sup>348</sup>.

Ancora un volta viene ribadita l'importanza, nello sviluppo del soggetto, del fattore socio-culturale che agisce e interviene anche nell'espletamento di quei tratti che dovrebbero essere ereditati non solo direttamente dalla linea parentale ma dall'intera storia della specie umana. Questo impone a chi si occupa della soggettività di qualsiasi individuo a considerarlo, sì come un insieme di informazioni codificate del DNA ma, paradossalmente, in quanto riplasmate dall'esterno. L'unità del soggetto, pertanto, si compone di un codice genetico sul quale è intervenuta l'evoluzione dell'intera specie di appartenenza e la storia culturale del singolo individuo. È proprio per questa ragione che approcciarsi alle patologie della mente impone di tener conto di questa duplicità insita nel soggetto e della peculiarità biologico-culturale che lo rende unico.

---

<sup>347</sup> Ibidem.

<sup>348</sup> Freud S., Lezione ventidue, *Sviluppo e regressione. Etiologia*, in *Introduzione alla psicoanalisi* p. 323.

### 3.2 Psicoanalisi e infanzia.

#### 3.2.1 Interpretare nella cura del bambino.

Negli ultimi anni, l'aumento esponenziale delle diagnosi di autismo ha fatto sì che si mobilitasse una mole sempre maggiore di ricercatori, medici ed esperti nonché che si creassero associazioni e campagne di sensibilizzazione dell'opinione pubblica con l'obiettivo di rendere nota a una fetta sempre più grande di popolazione l'incidenza di una malattia che resta, tuttavia, tra le più difficili da categorizzare. Minando principalmente la socialità dell'individuo l'autismo compromette anzitutto quella che sembra essere una delle priorità del mondo contemporaneo: creare reti di comunicazione globali che gettino le basi per una socialità estesa del «tutti connessi con tutti»<sup>349</sup> e che sfruttano proprio quelle basilari proprietà biocognitive dell'umano che lo rendono un essere cooperativo e politico nel senso più ampio del termine. È proprio la disgregazione di quelle basi sociali che la patologia dell'autismo mette in atto ponendosi perciò, in quanto malattia del secolo, in netta contrapposizione con l'esigenza contemporanea della socialità a tutti i costi. L'aumento spropositato di casi non può essere però attribuito a fattori esclusivamente “epidemici”. Questi genererebbero credenze del tipo: si tratta di una malattia che solo oggi colpisce i nostri bambini e 100 anni fa non esisteva nemmeno. Più ragionevolmente la maggiore incidenza delle malattie dello spettro autistico è attribuibile a una crescita dell'attenzione nei confronti di un determinato tipo di caratteristiche dell'umano (socialità e dunque linguaggio e comunicazione) che essendo legate direttamente al funzionamento della mente “generano” patologie particolarmente specifiche; più si è sensibili a questi fattori, per così dire tipici della nostra specie, più si è propensi a isolarne alcune caratteristiche peculiari e a rilevarne, di conseguenza, il malfunzionamento in un numero sempre più considerevole di casi. Anziché la malattia del secolo, allora, la sindrome autistica potrebbe essere considerata come la malattia dell'umano in quanto tale, dal momento che colpendo proprio la sua intersoggettività invaliderebbe quello che nella società

---

<sup>349</sup> Cfr. Ansermet F., Giacobino A. (2012), p. 82.

odierna del “tutti connessi” viene indubbiamente considerato come ciò su cui si è più rigorosamente attenti e interessati.

Per quanto venga considerata come obsoleta e inefficace, soprattutto dalle nuove neuroscienze, la psicoanalisi sembra rappresentare, però, l'unica disciplina in grado di coniugare all'interno del suo apparato teorico tutti quegli elementi che rendono conto dell'individuo nella sua totalità e, pertanto, di far fronte alle esigenze contemporanee che impongono di occuparsi dell'essere umano in quanto singolo distinto da tutti gli altri ma, allo stesso tempo, in quanto essere sociale, fin dalla primissima infanzia. Per raggiungere questo obiettivo, è chiaro che la psicoanalisi non possa intervenire in isolamento. Ponendosi come uno tra i tasselli fondamentali di un progetto necessario volto a far fronte a certi tipi di patologie, si propone l'obiettivo di collaborare e interagire con discipline eterogenee come la genetica, la biologia, la linguistica e le neuroscienze.

Ciò che occorre comprendere, però, è che l'apporto della psicoanalisi nella comprensione dell'autismo come di altre patologie della mente non può essere considerato come accessorio. Dal momento che la posta in gioco è la sanità del soggetto, il suo rapporto con i propri simili e le influenze che questi hanno nella sua diretta costituzione, non si può non tener conto di aspetti come il rapporto tra parola e mente o tra soggetto e socialità, senza rinunciare a una fetta considerevole, se non alla più importante, del fenomeno trattato.

Siamo esseri linguistici che vivono e praticano le loro vite col concorso del linguaggio.

La specie-specificità [ἐργον] dell'anima umana è attività in relazione al linguaggio e comunque non senza linguaggio. (...) Poniamo come funzione specie-specifica [ἐργον] dell'uomo una determinata vita, ossia l'attività dell'anima e le azioni che si compiono col concorso del linguaggio [μετά λόγου]<sup>350</sup>.

---

<sup>350</sup> Aristotele, *Etica Nicomachea*, (1097b 28-1098a 14) in Lo Piparo F. (2003), *Aristotele e il linguaggio. Cosa fa di una lingua una lingua*, Laterza, p. 120.

I nostri desideri più originari e le nostre passioni più profonde sono inevitabilmente intrise di linguaggio; esso non solo funge da antidoto per curare le nostre “ferite” ma è anche il veleno con cui le nostre soggettività vengono contaminate<sup>351</sup>. Poiché non si tratta di un processo aggiuntivo bensì di una condizione specie-specifica, essa presenta una certa dose di necessità, ed è solo in essa, cioè col concorso del linguaggio che la nostra specie si determina come tale e che in essa inevitabilmente si ammala. Questo significa che se l’umano è corpo\_e\_parola un metodo che si proponga di curarlo mettendo da parte una delle caratteristiche che lo rendono tale finirà, anzitutto, per essere un metodo deficitario e poi un metodo che comunque non si occuperà dell’umano in quanto umano.

In tale direzione uno dei punti che suscita forti dibattiti riguarda proprio l’applicazione del metodo psicoanalitico alle patologie dell’infanzia. Il paradosso di tale applicazione viene esplicitato nei termini di uno scetticismo legato alla possibilità di avvalersi della cosiddetta *talking cure* (cura della parola) nei casi di bambini che non parlano ancora. Alla base della tecnica analitica si trova, infatti, la pratica interpretativa: «la communication de l’interprétation est par excellence le mode d’action de l’analyste, le terme interprétation, employé absolument, a également le sens technique d’interprétation communiquée au patient»<sup>352</sup>. Come sottolineano Laplanche e Pontalis, il fatto che l’interpretazione debba sempre essere *comunicata* al paziente lascerebbe presagire che di conseguenza essa non potrebbe che assumere una forma per così dire verbalizzata. Una conclusione di questo tipo, pur presentando un certo grado di verità, metterebbe da parte (e annullerebbe) tutta una serie di fattori per così dire non linguistici che entrano a pieno titolo nella seduta psicoanalitica e che, come vedremo nel dettaglio, rappresentano i punti su cui si fonda l’applicazione dell’analisi nei bambini.

Innanzitutto occorre specificare che non tutti gli interventi dell’analista fanno parte dell’interpretazione e che solo alcuni finiscono per assumere un valore

---

<sup>351</sup> Cfr. Virno P. (2013).

<sup>352</sup> «La comunicazione dell’interpretazione è il modo d’azione dell’analista per eccellenza, il termine interpretazione, così come viene impiegato, ha allo stesso tempo il significato tecnico di *interpretazione comunicata* al paziente», Laplanche B., Pontalis J.-B., (1967), *Vocabulaire de la psychanalyse*, Presses Universitaires de France, p. 207.

strettamente interpretativo contribuendo all'economia della cura<sup>353</sup>. In secondo luogo occorre ricordare che il termine 'interpretazione' non è riservato esclusivamente alla comprensione della produzione più esplicita dell'inconscio che è quella onirica, bensì agli atti mancati, ai sintomi «e più generalmente a ciò che nel dire e nel *comportamento* del soggetto porta la marca del conflitto difensivo»<sup>354</sup>. Questo significa che l'interpretazione guarda anzitutto al corpo del paziente ed è verso lo stesso corpo che si rivolge<sup>355</sup>. Gli autori che hanno tematizzato questo "ritorno al corpo" sono molteplici e con le loro ricerche hanno cercato di mostrare come solo a partire dalla dimensione emozionale, preverbale e corporea sia possibile modulare la pratica analitica e adattarla alla cura dei bambini. Ovviamente, questo "spostamento" sull'infanzia ha avuto la possibilità di svilupparsi perché era già insita nella pratica analitica l'idea di fare leva su quelle dinamiche sociali (anche pre-linguistiche) che caratterizzano ogni essere umano e che, ad esempio, si riflettono nel corso della cura sul funzionamento della diade paziente-analista. Il primo a tentare l'analisi di un bambino fu proprio Freud stesso che nel 1909 si occupò del piccolo Hans assumendo però il ruolo di supervisore. Rendendosi conto delle evidenti difficoltà nel comprendere le poche parole di un bambino con il quale non si ha sufficiente intimità, Freud investì il padre del piccolo di un'autorità, per così dire, medica e lo seguì passo dopo passo nell'evolversi della "cura" intrattenendo con lui una fitta serie di corrispondenze e incontrando di persona Hans una sola volta. All'epoca, la difficoltà maggiore non coincideva esclusivamente con il dover capire il lessico infantile di Hans ma anche, e soprattutto, di modulare l'ancora giovane metodo analitico sul piccolo paziente e di applicare al suo caso «un metodo fondato sulla sospensione del fare, sulla possibilità di produrre delle associazioni libere di pensiero e di metterle in forma sufficientemente astratta per essere verbalizzate»<sup>356</sup>.

---

<sup>353</sup> Ivi, p. 208.

<sup>354</sup> Ivi, p. 207 (corsivo mio).

<sup>355</sup> In *Costruzioni dell'analisi*, Freud scrive inoltre che occorre distinguere tra il termine 'interpretazione', che normalmente riguarda un elemento isolato, e il termine 'costruzione' che indicherebbe invece il processo di formulazione di un testo più lungo da proporre al paziente in un determinato momento della cura.

<sup>356</sup> Cfr. Ferro A., Molinari E. (2012), *Une arche pour survivre au déluge émotionnel* in RFP *L'interprétation dans la cure avec l'enfant*, Tome LXXVI, p. 385.

Fu solo dopo la rivoluzione apportata alla psicoanalisi dal metodo kleiniano che si cominciarono a combinare le ipotesi analitiche con le tecniche del gioco e delle osservazioni delle capacità espressive dei bambini. Melanie Klein fu dunque la prima a considerare l'attività ludica come ciò che consentiva al bambino di simbolizzare il suo mondo interno popolato di oggetti e di personaggi fantastici<sup>357</sup>. Qualche decennio più tardi anche Donald Winnicott diede il suo contributo in questo senso introducendo una vera rivoluzione epistemologica all'interno della tecnica analitica applicata all'infanzia. Con lui «il gioco non fu più considerato esclusivamente come un mezzo diverso che il bambino usa per esprimersi; apprendere a giocare insieme divenne l'obiettivo condiviso della coppia paziente-analista»<sup>358</sup>. L'introduzione del gioco come strumento espressivo del bambino e l'idea winnicottiana di cooperazione nella costruzione delle storie che alimentano il gioco stesso comportò lo spostamento dell'attenzione dal primato della parola all'elemento corpo considerato come la sola entità capace di comunicare attraverso le azioni e le espressioni o, per dirla con le parole di Coblenz, di emettere «segnali» facendosi il «messaggero dello psichico»<sup>359</sup>. Il corpo comunica avvalendosi del registro della sensorialità, della motricità e attraverso il dolore o tutte le possibili manifestazioni somatiche.

Il caso della piccola Elise, riportato da Èvelyne Chauvet è uno tra i tanti che mostrano come l'azione analitica sul bambino e la comprensione del suo malessere passino attraverso l'uso del luogo del sintomo: il corpo, come luogo del trattamento<sup>360</sup>.

All'età di cinque anni, quando i genitori si separarono, Elise cominciò a cadere ripetutamente ma da numerosi esami neurologici non venne riscontrato nessun problema. I significanti più ricorrenti per la descrizione dello stato della bambina erano 'chute' e 'cassure' (caduta e rottura) che secondo l'analista rappresentavano molto bene la situazione di Elise poiché condensavano la dimensione corporale e quella psichica: una caduta dovuta a una fragilizzazione psichica e una rottura del legame col proprio

<sup>357</sup> Cfr. Klein M. (1960).

<sup>358</sup> Ferro A., Molinari E. (2012), p. 385; Vedi anche il paragrafo *Il caso di Piggie* in questo lavoro.

<sup>359</sup> Cfr. Coblenz F. (2010), *La vie d'âme. Psyché est corporelle, n'en sait rien*, RFP, Tome LXXIV, n. 5.

<sup>360</sup> Chauvet E. (2012), *L'indication comme première interprétation* in RFP *L'interprétation dans la cure avec l'enfant*, Tome LXXVI, p. 539.



corpo in quanto oggetto distinto e controllabile. Altro elemento rilevante del comportamento di Elise era un particolare “attaccamento” al corpo materno. Il problema, allora, era proprio legato alla nozione di *moi corporel* (io corporeo) per cui la piccola paziente viveva in un corpo «che non perveniva a provare come tale, né come corpo proprio, cioè come entità somatopsichica, né come unità distinta e differenziata dal corpo materno»<sup>361</sup>. L’analista decise, allora, di intervenire con un tipo di lavoro che prende il nome di *Thérapie à médiation corporelle* (Terapia a mediazione corporea). Pur dandone una descrizione semplificata possiamo dire che si tratta una terapia che prevede di mettere all’opera una serie di interventi il cui obiettivo è quello di fornire una presa di coscienza del corpo stimolando, per esempio, un contatto tra i corpi “mediato” dall’uso di oggetti materiali “concreti” e dallo stesso corpo dell’analista come “corpo estraneo” del terapeuta. Solo ritrovando i propri “limiti” – nell’accezione che ci viene dai testi di André Green<sup>362</sup> – fu possibile per la bambina ritrovare una certa stabilità e, allo stesso tempo, differenziarsi e differenziare il dentro dal fuori. Nel caso di Elise, infatti, «il corpo diceva proprio ciò che la percezione e la coscienza non riuscivano ad afferrare e figurare e presentava ciò che non era riuscito a trovare la via psichica per rappresentarsi»<sup>363</sup>. Nel lavoro con i bambini, pertanto, l’esperienza sensoriale è la sola che possa esprimere quella parte di psiche non accessibile. Tutto questo deve portare l’analista a regredire, in qualche modo, verso il percettivo, verso gli affetti e verso il cosiddetto sensorio parlante poiché con pazienti che parlano appena l’interpretazione classica non può evidentemente poggiarsi su un supporto materiale esclusivamente verbale. Come ricorda Bernard Golse «il corpo non è un ostacolo alla cura, al contrario, esso è uno degli anelli essenziali dell’elaborazione, se il terapeuta o l’analista hanno una curiosità sufficiente al riguardo»<sup>364</sup>. Ma come com’è possibile parlare al corpo?

La sfida di un’indagine linguistica come quella che stiamo portando avanti in questo lavoro coincide proprio con il superamento di una concezione classica di

---

<sup>361</sup> Ivi, p. 538.

<sup>362</sup> Green A., (1980), *Le concept de limite, La folie privée*, Paris, Gallimard.

<sup>363</sup> Chauvet E. (2012), p. 536.

<sup>364</sup> Golse B. (2004), Préface du livre de B. Lechevalier, *Traitement psychanalytique mère-enfant*, Paris.

comunicazione e, parimenti, con l'affermazione che il linguaggio avendo in un certo senso un corpo consenta a una pratica come quella psicoanalitica di poter essere applicata a persone che non parlano o che non parlano ancora. Ma come si può descrivere questo *corpo del linguaggio*? E, soprattutto, come si riesce attraverso il linguaggio a parlare al corpo? La psicoanalisi sembra essere la disciplina che riesce a mostrare meglio di ogni altra proprio questa operazione. Per fare ciò, tuttavia, è necessario che la pratica di fondi su una base teorica forte che esplori, anzitutto, le fondamenta del linguaggio stesso e le possibilità che esso apre (anche in termini di patologie) in quanto elemento preponderante della nostra natura umana. Cerchiamo di vedere come dall'osservazione della pratica analitica in atto nella cura dei bambini si possa estrapolare una visione per così dire ancora più naturalistica del linguaggio umano. Più *naturalistica*, come abbiamo specificato, perché più vicina al corpo.

Alcuni studiosi hanno fatto notare che quando un bambino comincia un'analisi sia il bambino stesso che i suoi genitori sono colpiti da una sorta di sentimento di impotenza che li fa sentire come se stessero per essere sommersi da un diluvio di emozioni<sup>365</sup>. La pratica analitica, allora, interverrebbe come l'arca che salverebbe dal diluvio. In ebraico, ci fanno notare gli stessi studiosi, il termine che corrisponde all'italiano 'arca' è la parola '*theva*' e compare, come possiamo facilmente immaginare, nel racconto biblico che riguarda Noè. La cosa interessante è che '*theva*' oltre a designare un tipo di imbarcazione fatto di rami intrecciati, cioè simile a un nido, significa anche 'parola'. Grazie a questa particolare associazione si potrebbe costruire un'analogia, a nostro avviso molto efficace, per cui per sopravvivere a un diluvio emozionale occorrerebbe costruire uno spazio di parola (la *theva*) che farebbe da nido per il corpo del paziente<sup>366</sup>. Al di là della valenza evocativa dell'analogia, tuttavia, ciò che appare più pregnante per i nostri obiettivi è che si possa pensare alla pratica psicoanalitica non solo come a un trattamento che funzionerebbe a partire da un'interpretazione esclusivamente verbale ma che, come vedremo, possa essere

<sup>365</sup> Ferro A., Molinari E. (2012) *Une arche pour survivre au déluge émotionnel* in RFP *L'interprétation dans la cure avec l'enfant*, Tome LXXVI.

<sup>366</sup> Cfr. Ouaknin M. A. (1998), *La lettura infinita*, Genova, EICG.

ripensata alla luce di un sistema simbolico differente che consideri come punto di partenza, ad esempio, le pratiche ludiche e la cooperazione che si instaura al loro interno. Riprendendo la metafora dell'arca, allora, si tratterebbe di capire come «co-costruire un contenente nel quale salire insieme per imparare a galleggiare sulle emozioni più turbolente»<sup>367</sup>. Questo ci invita a soffermarci su alcuni fattori a nostro avviso fondamentali come: l'intersoggettività delle azioni («co-costruire», «salire insieme») e la tipologia di controllo dei sintomi («galleggiare sulle emozioni turbolente»). Per quanto riguarda il primo elemento, esso è particolarmente evidente nella pratica del gioco laddove, come ci insegna Winnicott, esso rappresenta sempre un momento di azione a due, di lavoro collettivo e, come direbbe Stern, di «accordaggio»<sup>368</sup> tra l'analista e il paziente. Le modalità interpretative che ne risultano sono dunque frutto di un co-pensiero<sup>369</sup> ed è per questa ragione che Michel de M'Uzan le descrive utilizzando il termine «*chimère*» (chimera): costruzioni a due teste. Nel caso del secondo elemento, la possibilità di poter galleggiare sulle emozioni più complesse da controllare, si tratta di un'immagine fortemente evocativa del lavoro che viene condotto in analisi. Freud stesso ne descrisse bene le caratteristiche in due testi come *Analisi terminabile e interminabile* e *Costruzioni dell'analisi*. In essi ribadì più volte l'idea della ricerca dell'equilibrio psichico come l'unico obiettivo da auspicare per una cura che si potesse dire ben riuscita. Lavorando con i bambini, tuttavia, questo risultato è ancora più difficile da raggiungere dal momento che la consapevolezza dell'equilibrio, per quanto resti anche in età adulta qualcosa di fortemente complesso da descrivere in termini linguistici, è certamente un stato del soggetto che occorre poter esplicitare con l'uso delle parole. Come si fa a capire, allora, se l'intervento dell'analista è riuscito a “procurare” nel piccolo paziente un cambiamento di stato tale da poter dire che un flusso emotivo è stato controllato e una scarica pulsionale è stata incanalata nella giusta direzione? Come si può arrivare a dire che un bambino ha raggiunto uno stato di “equilibrio”? Proviamo ad analizzare un esempio per cercare di capire meglio come

<sup>367</sup> Ferro A., Molinari E. (2012), p. 384.

<sup>368</sup> Stern D. (1989), *Le monde interpersonnel du nourrisson*, Paris, PUF.

<sup>369</sup> Cfr. Lo Piparo F. (2003).

funziona questo meccanismo di “contenimento”<sup>370</sup>. Come suggeriscono le analogie utilizzate finora, si tratta di capire come costruire con le parole la *theva*, ovvero, l’arca che coi suoi rami intrecciati faccia da nido al corpo del paziente e lo faccia “galleggiare”, cioè, lo sostenga senza impedirne il movimento.

Quando l’analista chiede a François (bambino di 5 anni affetto d’autismo) di porgergli le matite, lui le getta a terra e il suo sguardo resta perso nel vuoto. Probabilmente, tuttavia, egli sta tentando di ripetere un gioco già fatto in qualche seduta precedente in cui l’obiettivo era quello di imitare le gocce della pioggia<sup>371</sup>. Così l’analista, ricorrendo a questa ipotesi, agisce verbalmente sulla scena ed esclama: «la pluie est tombée» (la pioggia è caduta) e François, per cui il gioco della caduta delle matite che si spargono al suolo rappresenta certamente la sua angoscia di frammentazione, ripete la stessa frase. Così l’analista può spingersi un po’ più in là nel gioco e introdurre una piccola variazione. Questa volta, tenta di stabilire un contatto “dialogico” gettando le matite una alla volta e accompagnando il gesto con un tono interrogativo: «Une goutte?» (una goccia?) e dopo che il piccolo paziente risponde con un sì, lascia cadere il colore. «Deux gouttes?» (due gocce?) «Oui» (sì), e così via fino a che le matite finiscono. Lo scambio sembra aver funzionato ma non appena il borsellino resta vuoto, l’eccitazione di François ricomincia a crescere. Il bambino ricomincia ad agitarsi e il tentativo di riprendere il gioco con le matite colorate non produce alcun esito positivo. L’analista, allora, si pone al suo fianco e senza ricercare un contatto che passi attraverso lo sguardo dice: «Tout à l’heure quand j’ai fait la pluie, tu as eu peur, parce que tu n’aime pas les choses quand elles tombent» (prima quando ho fatto il gioco della pioggia tu hai avuto paura perché a te non piacciono le cose che cadono); François si calma, ritorna alla scatola dei giochi ed esclama: «on range la boîte» (mettiamo in ordine la scatola). L’eccitazione non è più semplicemente contenuta ma, come ci fa notare l’analista, metabolizzata e organizzata. François può non solo ricorrere

<sup>370</sup> Questo problema sarà altresì affrontato nei paragrafi successivi in cui ci si soffermerà in modo ancora più attento sull’analisi di due casi clinici paradigmatici della letteratura psicoanalitica: Sammy di McDougall e Piggie di Winnicott.

<sup>371</sup> Il caso è riportato in Danon-Boileau L. (2012), *Les enjeux économiques de l’interprétation à l’enfant autiste* in RFP Tome LXXVI, p. 437.

spontaneamente al linguaggio, seppur in maniera laconica, ma addirittura vuole mettere in ordine gli oggetti sparsi racchiudendoli nella scatola, quasi come se quell'angoscia di frammentazione che lo faceva eccitare in maniera non controllata potesse essere finalmente "inscatolata".

Le fait que je ne suis plus en face de lui, que j'abandonne l'idée d'organiser un jeu d'échange avec lui, que je renonce à l'inscrire dans un tour de rôle verbal ou agi, que je n'exige plus aucune communication en retour de sa part [...] permet un mouvement décisif. [...] le fait de nommer l'affect qu'il a pu éprouver l'apaise et lui permet d'organiser une fin de jeu<sup>372</sup>.

Come si spiega la reazione di François ? Come è potuto avvenire il passaggio da una serie di reazioni esagerate in cui il bambino non ne voleva che sapere di entrare in contatto con l'analista né di stabilire un'alternanza di ruoli, a una fase in cui addirittura propone di mettere in ordine la scatola dei giochi e, dunque, di chiudere la sessione? Danon-Boileau rintraccia il momento decisivo proprio nell'atto di nominazione dell'affetto: la paura delle cose che cadono, che si frammentano, che non si contengono spargendosi al suolo proprio come le matite che scivolano via dal borsellino perdendo consistenza<sup>373</sup>. L'interpretazione, però, risulta in qualche modo efficace proprio perché nasce da una posizione per così dire "indietreggiata" dell'analista, posizione da cui lo sguardo dell'interlocutore non viene interrogato direttamente ma le parole fanno da sfondo a un'azione, l'accompagnano senza ostacolarla, la nominano senza che sia richiesto all'altro di farsene carico e di doverla oggettivare come qualcosa di a sé stante. È quasi come se fosse il bambino stesso ad aver rievocato la paura delle cose che cadono e che si disgregano e in un certo senso è stato proprio lui a farlo ma non da solo bensì attraverso l'analista.

---

<sup>372</sup> «Il fatto che io non sia più di fronte a lui e che abbia abbandonato l'idea di organizzare un gioco di scambi con lui, che rinunci a inscrivere in un gioco di ruoli verbale o agito [...] permette un movimento decisivo. [...] il fatto di nominare l'affetto che lui ha potuto provare lo calma e gli permette di organizzare la fine del gioco», Danon-Boileau L. (2012), *Les enjeux économiques de l'interprétation à l'enfant autiste* in RFP Tome LXXVI, p. 439.

<sup>373</sup> Com'è noto, i bambini che soffrono di autismo sono soggetti a queste paure di disgregazione, di perdita dei confini del corpo.

### 3.2.2 Il caso di Sammy

Quando il dott. Serge Lebovici lo affidò alle cure di Joyce McDougall, Sammy aveva nove anni e mezzo. Il medico che si era preso cura di lui negli Stati Uniti prima del suo trasferimento a Parigi, la dott.ssa Margaret Malher, lo aveva presentato come un bambino schizofrenico le cui funzioni intellettuali e le facoltà percettive non erano che leggermente colpite. Nel complesso, nonostante si comportasse in maniera bizzarra e insopportabile soprattutto in famiglia, si potevano però notare dei progressi che certamente non erano indipendenti dalla psicoterapia alla quale si sottoponeva<sup>374</sup>. La cura con McDougall (che a partire da questo momento designeremo con J.M.) cominciò nell'ottobre 1954 e si protrasse fino al settembre 1955. Dieci mesi per un totale di 166 sedute che furono minuziosamente trascritte dall'analista e pubblicate per la prima volta nel 1966 nella lingua in cui si erano tenute, l'inglese, sotto il titolo di *Dialogue with Sammy*. L'opera che noi analizzeremo, tuttavia, è quella forse più nota che venne tradotta nel 1984 e pubblicata in Francia lo stesso anno con il titolo *Dialogue avec Sammy* e che riporta oltre ai testi delle sedute anche dei brevi commenti dell'analista.

Come raccontavano i genitori, Sammy fu fin da subito un bambino “speciale”. Non volle mai ricevere il latte dal seno materno, così che fin dal quarto giorno di vita fu allattato al biberon, non piangeva mai e non rispondeva agli stimoli dell'ambiente. All'età di tre mesi presentava una non coordinazione dello sguardo, una sorta di strabismo che si riscontra spesso nei bambini autistici; a due anni se gli si indicava qualcosa con il dito guardava il dito anziché dirigere l'attenzione sull'oggetto indicato. Non mostrava alcun interesse per i giochi o per le cose incontrate per strada e il suo unico divertimento era legato a ripetizioni compulsive che prevedevano movimenti delle mani. Dall'età di sette anni parlava a esseri immaginari<sup>375</sup>.

Già nel 1960, quando Lebovici aveva pubblicato *Un cas de psychose infantile* riprendendo i testi delle sedute, il medico aveva parlato di Sammy nei termini di un

<sup>374</sup> McDougall J., Lebovici S. (1984), *Dialogue avec Sammy*, Editions Payot, Paris, p. 25.

<sup>375</sup> Cfr. Suarez Labat H. (2013), *La reine de Sammy et le Visage Magique*, in *Hommage à Joyce McDougall*, Société Psychanalytique de Paris, p. 15.

soggetto post-autistico. All'epoca, lo sappiamo bene, l'autismo faceva parte delle psicosi infantili pur presentando delle caratteristiche specifiche a sé stanti. Oggi Sammy sarebbe certamente inserito tra le persone affette da TED (*troubles envahissants du développement*) secondo le ultime versioni delle grandi classificazioni internazionali delle malattie: CIM e DSM<sup>376</sup>. L'osservazione di Lebovici, però, era molto sottile. I racconti dei genitori, infatti, dimostravano in maniera assai evidente che Sammy era passato senza dubbio da uno stadio autistico anche particolarmente grave ma che la sua situazione clinica aveva subito un considerevole miglioramento. «Sa verbalisation spontanée de cette “fantasmatisation du réel” et des mouvements internes, ses jeux avec la combinatoire du langage, ses productions picturales riches, sa capacité d'investissement de la situation de la cure e d'organisation du transfert»<sup>377</sup> dimostravano che Sammy era in qualche modo “uscito” da un autismo più profondo pur restando, come vedremo, in uno stato psicotico forte.

Le 166 sedute riportate nel testo possono essere analizzate a vari livelli e seguendo diversi criteri classificatori. Tra questi compare quello suggerito da Bernard Touati nel saggio che abbiamo appena citato. Secondo l'autore si possono rilevare cinque grandi blocchi tematico-cronologici. 1) Le prime sedute. In esse emergono le difficoltà nello stabilirsi di una relazione costruttiva tra J.M. e Sammy e appare il personaggio di *Visage Magique*. 2) Sammy comincia a parlare dell'*ennui* (fastidio, noia, problema). Siamo alla quindicesima seduta. Questo termine ritornerà nel corso di tutta la cura e avrà la valenza di ciò che si vorrà risolvere. 3) Il nuovo approccio (venticinquesima seduta). L'analista introduce nuovi giochi e nuovi personaggi. Sammy esige che l'analista annoti le sue storie ma soprattutto che scriva i “pensieri” che gli stanno dietro. 4) L'attacco verbale e fisico che J.M. deve subire e cercare di contenere (inizia attorno alla cinquantesima seduta). 5) L'inizio della separazione. A partire dalla

<sup>376</sup> Cfr. paragrafo 3.1.1 di questo lavoro.

<sup>377</sup> «La sua verbalizzazione spontanea della *fantasmaticizzazione del reale* e dei suoi movimenti interni, i suoi giochi linguistici e le produzioni pittoriche ricche, la sua capacità di investimento nella cura e di organizzazione del *transfert*» in Touati B. *Rencontre avec une analyste remarquable: le langage de la psychose et ses destins dans le transfert*, in Chervet B., e Denis P., (a cura di), 2013, *Hommage à Joyce McDougall*, Société Psychanalytique de Paris, p. 25.

settantunesima seduta gran parte del contenuto del resto degli incontri ne sarà influenzato.

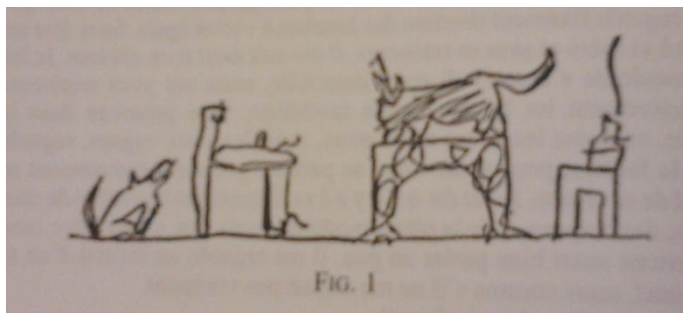
Noi cercheremo di proporre un tipo di analisi che senza discostarsi da quello ampio e rigoroso di Touati che divide il testo in grandi blocchi tematici si soffermerà su alcuni nodi concettuali legati alla ripetizione di occorrenze come ‘ennui’(s’ennuyer), ‘visage magique’, ‘jolie’(belle, mignonne, agréable, gentil, ne se met pas en colère), ‘les enfants’ (les autres). Come si potrà vedere dalla tabella riportata in basso, si tratta di termini che ricorrono nel testo con una certa frequenza e regolarità.

OCCORRENZA	NUMERO DI PAGINA
<i>Jolie/joli/belle/mignon/agréable/ne se met pas en colère [pour l’analyste]</i>	37 – 37 – 38 – 44 – 46 – 49 – 52 62 – 73 – 80 – 83 – 122 – 133
<i>Visage Magique</i>	38 – 39 – 40 – 41 – 44 – 45 – 47 – 52 – 58 – 65 – 79 – 80 – 123
<i>S’ennuyer – ennui</i>	54 – 55 – 56 – 57 – 58 – 59 – 60 – 66 – 67 – 70 – 72 – 81 – 82 – 85 – 86 – 88 – 89 – 90 – 91 – 97 – 98 – 99 – 100 – 104 – 105 – 110 – 112 – 112 – 120 – 132 – 133 – 134 – 141 – 142 – 150 – 159 – 166 – 169 – 170 – 171 – 172 – 181 – 182 – 192 – 194 – 198 – 199 – 201 – 205 – 206 – 208 – 215
<i>Les enfants (les autres)</i>	35 – 54 – 56 – 73 – 89 – 131 – 133 – 137 – 138 – 139 – 140 – 141 – 146 – 147 – 150 – 151 – 152 – 154 – 164 – 166 – 170 – 182 – 194 – 201 – 204 – 206 – 207 – 217



Il nostro obiettivo sarà quello di analizzare l'uso dei termini soffermandoci sulle variazioni semantiche e cercando di vedere se la loro valenza vari a seconda se – ad esempio – a pronunciare la parola è Sammy o l'analista. Cercheremo di vedere poi come si collegano tra di loro le varie occorrenze e qual è il loro impatto nell'economia delle singole sedute e nell'intera cura.

È il 28 ottobre del 1954. Sammy arriva nello studio di J.M. per la prima volta e senza nemmeno un gesto di esitazione lascia la madre nella sala d'attesa senza nemmeno voltarsi per salutarla e si dirige nella stanza dell'analista. Esplora lo spazio con attenzione ma non guarda J.M. la quale ha come l'impressione di non essere nemmeno considerata. Sotto suggerimento di quest'ultima Sammy comincia a disegnare<sup>378</sup>. Tra le tante sue realizzazioni ci sarà quella particolarmente suggestiva in cui compariranno le due sedie poste l'una di fronte all'altra come nello studio. Sulla prima, minacciata da un cane, ci sarà Sammy, piccolo topolino, mentre sull'altra (dell'analista) ci sarà una bottiglia da cui fuoriesce del fumo. In mezzo a loro un camino su cui emerge la figura di un toro. «Un théâtre se dévoile, celui de l'entre-deux, augurant de scène transférentielles à venir»<sup>379</sup> o come sottolineava S. Lebovici nei



commenti a questa prima seduta : «cette situation œdipienne présentée par Sammy comportait un caractère très primitif et très bizarrement symbolique»<sup>380</sup>. Il toro, classica

figura virile e paterna, controlla la scena dall'alto del suo piedistallo (camino) e veglia sul topolino indifeso (Sammy) che oltre a contrapporsi alla bottiglia fumante (l'analista) è minacciato da un cane che gli sta alle calcagna.

<sup>378</sup> Cfr. figura tratta da McDougall, Lebovici S. (1984) p. 84.

<sup>379</sup> «Un teatro si svela, quello del tra-due, inaugurando le scene del transfert che verranno» in Suarez Labat H., (2013), *La reine de Sammy et le Visage Magique*, in *Hommage Joyce McDougall*, Société Psychanalytique de Paris, p. 18.

<sup>380</sup> «Questa situazione edipica presentata da Sammy comportava un carattere molto primitivo e stranamente simbolico» in *Ibidem*.

Nella seconda seduta Sammy, che ha un'aria più tranquilla, prima di entrare nello studio chiede alla madre di non aspettare nella sala d'attesa perché da lì ella potrebbe sentire *des bruits* (dei rumori) e lui non ne sarebbe contento. Nessuno deve poter intralciare la seduta nemmeno ascoltando. Questa comincia, infatti, con le numerose domande di Sammy sugli altri bambini (pazienti) che egli suppone occupino quei luoghi quando lui non c'è. La "gelosia" o "l'interesse" nei confronti degli altri (*les autres*), o meglio, la minaccia che essi rappresenteranno nei confronti dell'esclusività al rapporto con l'analista, ritornerà più volte, quasi fino alla fine della cura (seduta n. 146). Sammy chiede se nella cartellina dove J.M. conserva i disegni ci sono solo i suoi o anche quelli degli altri bambini. L'analista non risponde alle sue "provocazioni" e Sammy comincia a disegnare una barca con delle persone, dei *savants* che annegano. Lo scambio dialogico con l'analista riflette uno stile molto particolare che ritroveremo nel corso di molte sedute. L'analista non risponde mai alle domande di Sammy nel senso di aggiungere elementi al discorso ma si limita a riprendere alcune parole già pronunciate da lui in forma spesso interrogativa.

S.: pouvez-vous deviner ce que c'est?

J.M. : tu n'as qu'a me le dire.

S. : un bateau.

J.M. : et que fait ce bateau ?

S. : il est en train de couler. [...] Ce sont des gens. [...].

J.M. : et les gens, que font-ils ?

S. : ils sont en train de se noyer. Ces sont...des savants.

J.M. : c'est quoi des savants ?

S. : ce sont des gens qui essayent de découvrir des choses.

(*si lancia verso l'analista minacciandola con un pugno chiuso*).

J.M. : comme moi ? Est-ce que je suis une sorte de savant ?

S. : oui, bien sur ! <sup>381</sup>

S.: potete indovinare cos'è?

J.M. : non devi che dirmelo.

S. : una barca.

J.M. : e che fa questa barca ?

S. : sta affondando. [...] Ci sono persone. [...].

J.M. : e le persone cosa fanno ?

S. : affogano. Sono...dei saggi.

J.M. : cosa sono dei saggi ?

S. : persone che cercano di scoprire delle cose.

J.M. : come me ? io sono una sorta di saggio ?

S. : sì, certamente !

<sup>381</sup> McDougall J., Lebovici S. (1984), *Dialogue avec Sammy*, Editions Payot, Paris, p. 35 -36.

Sammy lava con estrema cura la scatola dei colori e vuole sapere se sarà utilizzata da altri. Chiede con estrema evidenza l'attenzione esclusiva dell'analista, un'analista *savant*, saggia, che vuole sapere tutto e proprio per questo – la tentata aggressione dopo la frase «Ce sont des gens qui essayent de découvrir des choses» lo dimostra – finirà per annegare, proprio come la nave disegnata ad acquarelli. La pulizia della scatola, tuttavia, segna la fine del gioco e della seduta; in fondo Sammy riesce a controllare bene la situazione, non è “disgregato” dagli interventi dell'analista curiosa, anzi, cancella a colpi di spugna, tutti i “danni” che si sono potuti creare nel corso del dialogo. L'astuzia di Sammy nel tenere sotto mano ciò che accade nelle sedute emerge con ancora più evidenza nella seduta successiva, la terza. Sammy racconta di come la sua balia, Madame Cor sia molto cattiva con lui e di come egli sia, per mano sua, vittima di violenze. Domanda a J.M. di parlarne alla madre perché si possa convincerla a mandarla via.

J.M. : qu'est-ce que tu souhaites que je dise ?

S. : vous n'aimeriez pas du tout qu'elle vous tape vous, non ? (*e lancia all'analista uno sguardo furibondo minacciandola con i pugni stretti*).

J.M. : peut-être as-tu envie de me gifler?

S. : et si je le faisais pour de vrai ?

J. M. : que penses-tu que je ferais dans ce cas ?

S. : sais pas. Mais vous, qu'est-ce que vous feriez, si Mme Cor vous giflait ?

J.M. : je pense que je me mettrais en colère.

S. : oh, vous êtes trop jolie pour vous mettre en colère ! [...]<sup>382</sup>

J.M. : cosa vorresti che io dicessi ?

S. : voi non amereste per nulla che lei vi picchiasse voi, no?

J.M. : forse hai voglia di schiaffeggiarmi?

S. : e se lo facessi davvero ?

J. M. : cosa pensi che io farei in questo caso ?

S. : non lo so. Ma voi cosa fareste se la sig.ra Cor vi schiaffeggiasse ?

J.M. : penso che mi arrabbierei.

S. : oh, voi siete troppo carina per arrabbiarvi!

---

<sup>382</sup> Ivi, p. 36 – 37.

Il passo risulta interessante per diverse ragioni. Lo stile dialogico resta quello delle sedute precedenti. J.M. si limita a rispondere con domande e a non cedere alle provocazioni di Sammy. Tutt'al più ella riprende i termini pronunciati dal bambino o ne ripropone un sinonimo (Sammy dice 'taper', J.M. 'gifler'). I sentimenti di Sammy sono contrastanti. Il 'vous' viene ripetuto dal bambino più volte e viene accompagnato dai verbi 'taper' e 'gifler' il che lascia immaginare che l'aggressività di Mme Cor – che poi si scoprirà essere frutto della fantasia di Sammy<sup>383</sup> – più che essere indirizzata dalla balia al bambino sia piuttosto un'aggressività che lui immagina di dirigere all'analista stessa. Quando J.M. accenna al fatto di arrabbiarsi (*se mettre en colère*), tuttavia, Sammy stempera i toni dicendo che lei è troppo *jolie* per farlo. Troppo carina per arrabbiarsi ma, come emergerà nel seguito del dialogo, non abbastanza carina per non uccidere. Sammy ammetterà, infatti, di aver paura di lei dicendo di non fidarsi in nessun modo e rincarando la dose dicendo di temere che lo uccida. Il nostro particolare interesse per la prima occorrenza dell'aggettivo *jolie* riferito all'analista è dovuto al fatto che nella seduta successiva apparirà l'interessante personaggio di *Visage Magique*, che sarà preceduto proprio dalla frase di Sammy «le visage, le visage, le *joli* petit visage» canticchiata all'inizio della seduta e certamente riferito a J.M. poiché pronunciata mentre la guarda nel profondo degli occhi. Questo ci permetterà di ipotizzare fin dal principio che in quell'essere immaginario «senza corpo, con lunghe antenne, metà uomo metà donna»<sup>384</sup> che ha fatto discutere tanto gli psicoanalisti dell'infanzia si potrà rintracciare certamente anche un po' dell'analista.

Come scriveva Winnicott nella prefazione all'edizione del 1966, la storia riportata da Sammy su *Visage Magique* è così ricca di informazioni che se ci si lasciasse sedurre da essa si resterebbe “incastrati” e non si potrebbe più accedere a una visione globale del resto della cura. Il fatto che il personaggio appaia già nella quarta seduta

---

<sup>383</sup> La madre di Sammy dirà infatti a J.M. che Mme Cor è molto premurosa e gentile con Sammy. Questo farà capire all'analista che si era trattato per Sammy di una maniera di invertire i ruoli e di fare la parte di chi gestisce il gioco e manipola le azioni dell'analista.

<sup>384</sup> Ivi, p. 38.

significa, come afferma Suarez Labat<sup>385</sup>, di cui riprenderemo alcuni dei commenti che seguiranno tra parentesi, che Sammy fin da allora avesse già potuto verificare in qualche modo la sincerità e la disponibilità dell'analista a farsi carico dei suoi problemi. Visage Magique, spiega Sammy descrivendo il suo disegno, è un essere senza corpo fatto solo di antenne (come un essere guidato dalla sola sensorialità), è metà uomo e metà donna (presenta una sessualità poco differenziata) e può fare tutto anche prima di esser nato (espressione dell'onnipotenza infantile). È un viso carino e divertente (proprio come era carino il viso dell'analista nella seduta precedente). A questo punto della seduta l'eccitazione di Sammy cresce a tal punto che J.M. non riesce più ad annotare tutte le frasi del piccolo paziente che risultavano del tutto incomprensibili e sconnesse. Ciò che resta però alla memoria dell'analista è un insieme di vaghe immagini che facevano riferimento a dita tagliate, a uomini senza piedi, senza corpo e senza testa. L'angoscia della castrazione che emerge da questi momenti impedisce il contenimento del bambino che non solo parla per frasi incomprensibili ma finisce per buttare dell'acqua dappertutto nella stanza voltandosi di tanto in tanto verso l'analista per scrutarne le reazioni. Lei, però, non si scompone più di tanto confermando l'ipotesi che Sammy aveva avanzato nella seduta precedente secondo cui lei era troppo carina (jolie) per incollerirsi, e difatti, Sammy esce dalla seduta dicendo che la trovava molto bella. L'angoscia di castrazione e la paura della disintegrazione che emergono quindi nei racconti e nei disegni che vedono protagonista Visage Magique e che intaccavano la capacità di Sammy di comunicare in modo sensato, non gli impediscono, però, sul finire della seduta, di ritrovare la calma. Quando Sammy ritrova la madre che è venuta a prenderlo e che confessa a J.M. che Sammy le ha addirittura trovato un soprannome (Douggy) il bambino può congedarsi da lei con tranquillità e addirittura confessando che la trova molto bella (cioè che non si arrabbia).

I racconti su Visage Magique proseguono nella quinta seduta. Sammy detta la sua storia:

---

<sup>385</sup> Suarez Labat (2013), p. 18 – 19.

Visage Magique peut-il se transformer en lion, en tigre, en hippopotame [...] est la moitié de tout. [...] Peut-être très terrifiant parfois mais à Noël il sourit. [...] Ce visage a 51 ans, ne peut pas mourir. [...]. Il est moitié-homme et moitié-femme. Et si elle était embêtée par ses ennemis, elle pourrai toujours cacher son visage. [...] Je suis un vrai tigre à présent.. [...] le tigre c'est le nom du Visage. [...] Comme elle n'était jamais fatiguée. [...] une vieille dame de 51 ans avec de vraies mains et des vraies jambes<sup>386</sup>.

J.M. scrive che Sammy parla a una velocità straordinaria e che la sua angoscia cresce al modificarsi del personaggio nel racconto. Per frenare l'impatto dei suoi terrificanti fantasmi egli ripete più volte a se stesso che si tratta solo di una favola (*conte de fées*). Come si evince dall'estratto sopra riportato Visage Magique passa da un personaggio onnipotente che non muore a un personaggio spezzato, metà di tutto, fino a diventare Sammy stesso (io sono la tigre – la tigre è il viso) e poi una vecchia signora di 51 anni. In altre parole una sorta di fusione tra lui e l'analista che pur suscitando un'angoscia considerevole si riesce a contenere grazie al fatto che tutto passa attraverso il dettato, in cui viene ribadito più volte che si tratta solo di un racconto fantastico. Inoltre, come scrive J.M., Sammy si rende conto che l'analista sopravvive agli attacchi che lui le scaglia contro sotto forma di terribili fantasmi primitivi e questo lo rassicura. A partire da quel giorno, per qualche mese, le sedute si svolgeranno sempre in questo modo. Sammy detterà e J.M. dovrà scrivere. Poi, all'inizio della seduta successiva, dovrà rileggere tutti gli appunti ad alta voce<sup>387</sup>.

Il ruolo del verbale nella messa in forma delle angosce di Sammy è centrale. Egli detta le sue storie per chiarire a sé stesso ciò che prova e per controllare le sue stesse emozioni. Non a caso interrompere il dettato lo fa cadere in uno stato di forte agitazione. Il bambino si avvale della parola per incanalare dei flussi emotivi fortemente carichi di angosce e per costruire una storia che pur restando sconnessa funge da primo grado di rappresentazione di ciò che disturba la sua vita psichica.

---

<sup>386</sup> «Visage Magique può trasformarsi in leone, in tigre, in ippopotamo [...] è metà di tutto. [...] Può essere terrificante a volte ma a Natale sorride. [...] questo viso ha 51 anni, non può morire, [...]. È metà uomo e metà donna. E se lei è infastidita da i suoi nemici può sempre nascondere il suo viso. [...] Sono una vera tigre adesso [...] la tigre è il nome del viso. [...] Come lei non era mai stanca. [...] Una vecchia signora di 51 anni con vere mani e vere gambe», J.M. (1984), p. 39 - 40 – 41.

<sup>387</sup> L'instaurarsi di questa "ritualità" giocherà un ruolo fondamentale per Sammy.

Anche nella sesta seduta *Visage Magique* ricompare in tutta la sua ambivalenza che genera altrettanta confusione nei sentimenti di Sammy: «Le Visage. Le mignon petit visage. Personne ne le sait». L'apprezzamento per il Visage si trasforma in un apprezzamento per l'analista «Vous avez un visage agréable» esclama Sammy. Così J.M. coglie l'occasione per chiedere «Peut-etre est-ce moi Visage Magique?». E Sammy risponde in tono interrogativo: «Savez-vous qui c'est?» dimostrando una certa indecisione nello stabilire in maniera consapevole e definitiva l'identità del fantasioso personaggio. J. M. può allora rispondere: «Non, mais j'ai pensé qu'il pouvait etre moi. Tu ne semble pas savoir vraiment ce que tu en pense. S'il est bon ou méchant». «Pourquoi êtes-vous si jolie?» chiede Sammy riprendendo il tono interrogativo.

È la fine della seduta e l'ambivalenza e la confusione nel pensiero del bambino si riflettono nel suo modo di congedarsi; dapprima sembra voler baciare l'analista poi, improvvisamente, si mette a tirare i suoi vestiti e cerca di morderla.

Dopo una serie di sedute in cui i racconti deliranti si susseguono senza sosta, nella dodicesima seduta Sammy racconta per la prima volta una storia che si può definire “reale” ovvero legata a un'esperienza vissuta nel corso del suo primo viaggio da Parigi a New York. Nel corso del racconto, tuttavia, Sammy perde progressivamente il contatto con la realtà segno del fatto che non appena si lascia andare a dei sentimenti transferali positivi, come potrebbe essere la fiducia nei confronti dell'altro a cui raccontare dei fatti veri della nostra vita, egli è colto da un senso di panico per cui non può che rifugiarsi nel “dittatoriale” comportamento<sup>388</sup> del “dettatore” che non lascia spazio alcuno all'interazione dialogica. In tale direzione la quattordicesima è una seduta di passaggio poiché da un lato, Sammy non può non raccontare delle storie; astenersi dal farlo significherebbe *parlare* all'analista e lasciarsi andare – il che sarebbe troppo pericoloso dal suo punto di vista – e dall'altro, comincia a “lasciare la presa” cioè a esitare sui contenuti da riferire: «Mon Dieu, qu'est-ce que je vais bien raconter

---

<sup>388</sup> Che resta sempre e comunque un comportamento linguistico.

aujourd'hui?». «Tu sais, tu n'a pas à raconter des histoires si tu n'en pas envie»<sup>389</sup>  
 risponde J.M. introducendo il tema della 'voglia' che farà da scivolo per la seduta  
 successiva dove comparirà il concetto cardinale di '*ennui*'. Vediamone la transizione e  
 analizziamo la variazione semantica del termine nel corso delle sedute.

S: J'en ai marre! [...] on ne fait que raconter des histoires ici.

J.M.: tu n'es pas obligé de raconter des histoires.

S.: Mais je n'ai rien d'autre à faire ici. [...] Je n'ai pas envie de peindre. Je n'ai pas envie  
 de dessiner. [...] Et la pate à modeler, c'est plus qu'ennuyeux. Je veux jouer aux dames et  
 à d'autres jeux. Toute de suite!

J.M.: Mais tu sais bien que je n'ai pas ces jeux-là.

S.: vous devriez posséder ces jeux-là si vous voulez que les enfants viennent vous voir.

J.M.: Pourquoi crois-tu que les enfants viennent ici ?

S.: pour parler des trucs et des machins. [...] J'EN AI ASSEZ ! [In maiuscolo nel testo]  
 Le docteur G., elle me donnait des glaces, des friandises et il y avait toujours quelque  
 chose de nouveau quand j'allais la voir. [...].

J.M.: Je me demande pourquoi tu as tellement peur de t'ennuyer.

S.: Ah, qu'est-ce que je pourrais bien faire ? (suonano alla porta). C'est ma mère. Je ne  
 veux pas partir. Ce n'est pas juste.

J.M.: Mais si tu t'ennuies tellement...<sup>390</sup>

S: ne ho abbastanza! [...] non facciamo che raccontare delle storie qui.

J.M.: non sei obbligato a farlo.

S.: ma non ho nient'altro da fare [...] Non ho voglia di dipingere. Non ho voglia di  
 disegnare [...] E la plastilina è più che noiosa. Voglio giocare a dama e ad altri giochi.  
 Subito!

J.M.: ma tu lo sai bene che non li ho questi giochi.

S.: dovrebbe averli se vuole che i bambini vengano a trovarla.

J.M.: perché tu credi che i bambini vengano qui?

S.: per parlare di cose e cose. [...] NE HO ABBASTANZA ! La dott.ssa G., mi dava dei  
 gelati, dei dolcetti e c'era sempre qualcosa di nuovo quando andavo a trovarla. [...].

J.M.: mi chiedo perché tu abbia così tanta paura di annoiarti.

S.: ah, cosa potrei fare di meglio? È mia madre. Non voglio andarmene. Non è giusto.

J.M.: ma se ti annoi così tanto...

<sup>389</sup> «Mio Dio, cosa dovrò raccontare oggi?», «Tu lo sai, non sei obbligato a raccontare delle storie se non  
 ne hai voglia», J.M. (1984) p. 53.

<sup>390</sup> Ivi., p. 54.



Sammy ricomincia con la lamentela della seduta precedente, ovvero, la noia nei confronti della solita attività: raccontare delle storie. Lui vuole giocare a dama e non ha voglia (*envie*) di disegnare né di usare la plastilina. Il suo unico obiettivo è avere tutto il tempo occupato da attività che non lo costringano a intrattenere un dialogo con l'analista. E tuttavia si chiede: com'è possibile che non si abbiano altri giochi se si vuole che i *bambini* vengano a *parlare*? Sammy è consapevole che le persone che entrano in quello studio vengono proprio per parlare (*parler des trucs et de machins*) ma parlare di cosa? È questo che lo spaventa e che lo fa urlare J'EN AI ASSEZ! (Ne ho abbastanza). Al crescere dell'agitazione, allora, l'analista risponde aggiungendo l'elemento della paura e interpretando così il tono crescente della voce di Sammy come un segno del suo terrore verso la parola che dà voce all'ignoto (*trucs et machins*). «Perché hai così tanta paura di annoiarti?», chiede J.M. riprendendo il termine di Sammy, il quale risponde con una frase interrogativa che ha tutta l'aria di essere una sorta di richiesta d'aiuto: «Cosa potrei fare di meglio?». Non è un caso che quando la madre suona alla porta Sammy non trovi giusto che sia arrivata dieci minuti in anticipo e chiede a J.M. di trovare un modo per occupare il tempo che resta. Così i due continuano a discutere ancora per qualche minuto. Sammy racconta come tutte le sue giornate siano organizzate in modo tale da non avere mai il tempo di annoiarsi. Il suo obiettivo è di non dover mai far fronte a un attimo di indecisione<sup>391</sup>, eppure, quando racconta di come lui è ormai troppo grande per fare alcuni giochi si rende conto che ce ne sono alcuni sui quali non sa decidere se siano buoni o cattivi (è il caso del gioco delle barche). Nonostante la perplessità e la preoccupazione che si legano a questo dilemma morale sui giochi Sammy sembra andarsene soddisfatto per esser riuscito a occupare gli ultimi dieci minuti della seduta.

Il tema della noia e della paura ritornano anche nella sedicesima seduta e Sammy insiste sul fatto che negli altri momenti della giornata c'è sempre qualcuno che organizza delle attività per lui (Mme Cor fa delle cose per me, Ginette mi porta a passeggio, Mme Dupont mi porta a scuola). Per ogni attività c'è sempre una persona

<sup>391</sup> Cfr. Virno P. (2010), *E così via all'infinito. Logica e antropologia*, Bollati-Boringhieri.

specifica che se ne occupa. Il problema allora è: qual è il tipo di attività di cui si deve occupare l'analista? Se tutte le persone con cui Sammy interagisce occupano un posto ben definito nella pianificazione della sua giornata è chiaro che il *vuoto* che si apre nella seduta con J.M. suscita in lui un certo spavento. È il vuoto del linguaggio che fa paura a Sammy. Poi si mette a guardare fuori dalla finestra:

J.M. : Tu a l'air de vouloir te sauver d'ici. Loin de cette pièce, loin de moi.

S.: Comment le savez-vous?

J.M.: Peut-être as-tu un peu peur parfois? [...] Et maintenant tu t'ennuies parce que nous sommes seuls, toi et moi?

S. : ah, si vous vous mettez à présent à faire de la conversation... (si rivolge all'analista come un diavolo e si mette a correre mordendo il suo maglione).<sup>392</sup>

J.M. : hai l'aria di chi vuole salvarsi da qui. Lontano da questa stanza, lontano da me.

S.: come fate a saperlo?

J.M.: forse hai un po' paura qualche volta? [...] e adesso ti annoi perché siamo soli, io e te?

S. : ah, se ora vi mettete a conversare...

Visto lo stato di agitazione di Sammy è impossibile trovare un punto di incontro con lui. J. M., allora, come riportato nel resoconto, si mette a *simpatizzare con il suo spavento* (*je sympathise avec sa frayeur*) e invece di rivolgergli direttamente la parola si mette a costruire un piccolo personaggio di plastilina con il quale parla e al quale dà delle cose da mangiare. Dopo un breve momento di auto-protesta in cui Sammy urla a sé stesso dicendo che non vuole giocare finisce per sedersi e per prendere un pezzo di plastilina. È la prima volta che Sammy gioca. Costruisce un personaggio: "sua sorella", poi chiede all'analista se ha dei bambini. Uccide "la sorella" e poi un personaggio

<sup>392</sup> Ivi, p. 56.

elefante. Parla della signora che si occupa del bebè e ancora dell'elefante carico sul davanti<sup>393</sup>. L'uno colpisce l'altro.

Improvvisamente il telefono suona nello studio. Sammy implora l'analista di non rispondere perché deve ancora raccontarle qualcosa di importante: la mattina era molto arrabbiato e la lampada che era sul suo passaggio l'aveva fatto inciampare.

Lo scambio dialogico che segue segna un passaggio importante:

J.M.: peut-être penses-tu que les objets devraient te punir lorsque tu te mets en colère.

S. : Non, je ne crois pas que le lampadaire l'a fait exprès. Mais j'aimerais en savoir plus sur les enfants qui ont réellement de telles pensées. Est-ce qu'ils arrivent jamais à surmonter leurs problèmes ? Quels sont mes problèmes en fait ? Arriverai-je jamais à les résoudre ?<sup>394</sup>.

---

J.M.: forse pensi che gli oggetti dovrebbero punirti ogni volta che ti arrabbi.

S. No, non credo che il lampadario l'abbia fatto apposta. Ma mi piacerebbe saperne di più sui bambini che hanno questi problemi. Arrivano mai a superare i loro problemi ? Quali sono i miei problemi in effetti ? Riuscirò mai a risolverli ?

La madre di Sammy arriva e lui può congedarsi dicendo che dopotutto non si è annoiato così tanto.

La svolta di questa seduta è visibilmente legata alla dimensione del gioco in cui Sammy ha potuto teatralizzare i suoi fantasmi e dare voce, per la prima volta, a un mondo a cui non ha accesso diretto e che lo terrorizza a tal punto da costringerlo a voler fare di tutto pur di non avvicinarvisi. L'astuta mossa dell'analista, di giocare e di parlare senza interpellare il bambino ha fatto sì che non sentendosi investito in prima persona – non essendo indirizzata a lui in maniera dialogica la performance del costruire un personaggio di plastilina con cui parlare e interagire – Sammy si ritrovi caricato di un

---

<sup>393</sup> Si tratta di un momento chiaramente decisivo perché attraverso il gioco Sammy sta esprimendo tutta la sua rabbia verso la madre (elefante) che porta in grembo un personaggio che una volta nato si dovrà uccidere (la sorellina).

<sup>394</sup> Ivi, p. 57.

peso minore e possa accostarsi a quell'agire con un minor numero di elementi da controllare e quindi, con maggiore facilità. Mettere in scena l'uccisione della sorella e della madre-elefante, tuttavia, suscita in lui un sentimento misto tra collera e spavento così che nella seconda parte del gioco-racconto lui viene addirittura punito da un mondo che si anima: la lampada che lo fa inciampare e che gli fa del male. La frase successiva rappresenta un po' il compimento di tutto il lavoro compiuto nelle sedute precedenti e il condensato del lavoro svolto in questa singola seduta. Si è parlato di noia, di paura, si è urlato per non voler giocare ma alla fine si è giocato, si è addirittura sacrificata la sorella e persino la madre. Sammy annuncia, così, il suo desiderio a voler sapere più cose su *tali pensieri* che affliggono i bambini e sul modo in cui essi arrivino a sormontarli. Poiché dell'insieme dei bambini fa parte anche lui si chiede se arriverà mai a capire quali sono i suoi problemi e a risolverli. Nel seguito delle sedute, fino alla venticinquesima si sentirà il peso della svolta avvenuta in quest'ultima. Sammy affronterà in vari modi i fantasmi della *scena primitiva* e del mistero del rapporto uomo-donna in particolare attraverso la "pericolosità" del gioco del fuoco con i fiammiferi. L'ambivalenza dei sentimenti mostrati nelle sedute sarà proprio legata a questi giochi fatti con l'analista quando sono soli nello studio. I genitori, dirà Sammy, non dovranno sapere nulla di quello che accade là dentro<sup>395</sup> e il marito di J.M. se lo scoprisse sarebbe furioso<sup>396</sup>!

Il bambino continua a fare la richiesta di avere altri giochi per "occupare" tutto il tempo della seduta. Insiste sul fatto di annoiarsi e la sua unica distrazione sono i fiammiferi che tenta ogni volta, e nonostante il divieto di J.M., di accendere all'interno dello studio. Alla vigilia della venticinquesima seduta, l'analista inizia a pensare seriamente che sia necessario apportare delle novità per smuovere l'andamento della cura, possibilmente dei personaggi animali e quant'altro per consentire a Sammy di accedere alla dimensione fantasmatica: attraverso il gioco. Così il 30 novembre del 1954, J.M. mostra a Sammy tutti i nuovi giochi e lui, che in principio esprime il timore

---

<sup>395</sup> Ivi, p. 64.

<sup>396</sup> Ivi., p. 60.

di potersi comunque annoiare – come chi sa che nonostante i nuovi pezzi si potrà sempre instaurare una pericolosa relazione libidica con l’analista – comincia a familiarizzare con i personaggi e a creare scenari ludici.

Il cavallo e la mucca si battono in maniera feroce, cadono più volte e si rialzano per proseguire la lotta. La mucca ha un ruolo ambiguo, dapprima è madre premurosa che allatta il proprio vitellino, poi combatte ferocemente col cavallo<sup>397</sup>. Sammy chiede per la prima volta a J.M. di aggiungere alle annotazioni classiche anche dei “pensieri”, ovvero, di modificare la pratica abituale del leggere la storia sul finire della seduta aggiungendo alla descrizione dei giochi di Sammy anche delle *interpretazioni* che abbiano a che fare con la sfera dell’aggressività e della sessualità, elementi che emergono dal gioco stesso. Nella ventottesima seduta Sammy incita J.M. a descrivere le storie dei suoi giochi: «non solamente le parole ma anche i pensieri che ci stanno dietro»<sup>398</sup> e così al racconto di una violenta bagarre tra Cavallo Selvaggio e Mucca Nera che improvvisamente vengono separati dagli interventi violenti di Sammy, J.M. aggiunge che si tratta probabilmente di Papà-cavallo e Mamma-mucca che fanno qualcosa insieme e che Sammy vorrebbe a volte separare per impedirgli di giocare a questo gioco. Sammy continua con l’animazione dei suoi personaggi; ciò che lo diverte sono sempre gli scontri e gli allontanamenti. Poi Mucca Nera sente piangere il suo piccolo e J.M. interpreta il desiderio di Sammy di avere la madre tutta per sé.

Poi aggiunge: «les vaches ne devraient pas être si méchantes ensemble»<sup>399</sup>. Vous savez, parfois, c’est parce qu’ils ne se connaissent pas qu’ils sont effrayés les uns des autres et si méchants» e J.M. risponde : «un peu comme toi et moi ?» («un po’ come te e me ?»). Sammy si illumina in volto come se avesse compreso tutto e dice : «Est-ce que j’avais peur, moi? Oui. Une fois peut-etre» («Io avevo paura? Sì, una volta, forse»). La seduta è finita e anche se Sammy vuole continuare a giocare e a sentir parlare di storie

---

<sup>397</sup> Ivi, p. 77.

<sup>398</sup> Ibidem.

<sup>399</sup> «le mucche non dovrebbero essere così cattive insieme. Sapete, a volte è perché non si conoscono bene che sono così spaventati gli uni dagli altri e così cattivi». Probabilmente Sammy sta pensando a due figure materne (madre e analista) che in qualche modo sono “cattive” con lui anche se poi il discorso si sposta sul fatto che si può essere cattivi solo con le persone che non si conoscono abbastanza.

che riguardano i grandi e di quello che fanno quando sono insieme, J.M. gli comunica che il tempo a disposizione è terminato così Sammy ribatte: «la vieille vache en a eu assez pour aujourd'hui» («la vecchia mucca ne ha avuto abbastanza per oggi»).

Nelle sedute successive Sammy continuerà a giocare con i personaggi-animati e chiederà puntualmente a J.M. di scrivere la storia aggiungendo i pensieri che essa cela nonché di rileggere tutto all'inizio di ogni incontro. Il piccolo paziente non vuole che il gioco gli sia *spiegato*, sa bene a cosa sta giocando, ma vuole *vedere* attraverso le parole dell'analista quello che sta facendo. Lo vuole *mostrato* a sé stesso, come un quadro che sta davanti agli occhi. Ciò che potrebbe curare Sammy, difatti, non è una spiegazione dell'analista, bensì il fatto che questa possa fornire al bambino una rappresentazione icastica e perspicua di quello che egli fa e pensa. Sammy si vede attraverso le parole di J.M. e questo lo fa chiaramente stare meglio.

Un sostanziale cambiamento si avrà nel corso della quarantanovesima seduta<sup>400</sup> quando Sammy entrando nello studio farà capire all'analista, fin dal principio, che non dovrà pronunciare nessuna parola e che la seduta, come effettivamente accadrà, dovrà svolgersi tramite lo scambio di battute scritte. Come non faceva da tanto tempo (dalla trentesima seduta) Sammy chiede di giocare con dei fiammiferi pur sapendo che J.M. non ne è più in possesso. Così l'analista chiede perché lui si ostini a farlo dal momento che conosce bene la situazione. «Il y a un *ennui* dans l'air» («c'è un *ennui* nell'aria») risponde Sammy, pronunciando la prima occorrenza del termine 'ennui',<sup>401</sup> che assumerà dal nostro punto di vista una valenza del tutto particolare non solo a causa del fatto che sarà una parola ripetuta nel corso dell'intera cura moltissime volte ma perché sarà utilizzata da Sammy per dare, per così dire, un nome proprio ai problemi che lo affliggono. Il resto del dialogo si svolgerà così<sup>402</sup>:

J.M.: Un ennui à cause de la bouche des gens? A cause de ce qu'ils pourraient dire? [«Un *ennui* a causa della bocca delle persone? A causa di ciò che potrebbero

<sup>400</sup> Ivi, p. 81.

<sup>401</sup> Sinonimi della parola 'ennui' in francese sono: abattement, accident, affaire, contrariété, difficulté, dommage, embarras, embêtement, emmerdement, empoisonnement, langueur, lassitude, morosité, préoccupation, problème, souci.

<sup>402</sup> Metteremo tra parentesi quadra [ ] la traduzione e i nostri commenti delle singole frasi scritte.

dire?», l'elemento della bocca introdotto nel discorso dall'analista nasce sia dal fatto che all'inizio della seduta Sammy aveva tappato la bocca a J.M. per impedirle di pronunciare parola e dunque per costringerla a scrivere, sia dal fatto che Sammy dice che l'ennui è nell'aria, localizzando così il problema nella zona "aerea" del fiato e probabilmente dell'espressione verbale].

Sammy: C'est à propos de votre tête de lard! [«è a proposito della vostra testa di lardo», Non ci risulta che questa espressione sia stata utilizzata in precedenza. La cosa che ci interessa è notare come nel seguito della seduta assumerà una rilevanza particolare la nozione di "parte" come parte del corpo, parte del problema o parte dell'Io].

J.M. : Qu'est-ce qu'il y a de si curieux avec ma tête de lard ? [«cos'ha di così curioso la mia testa di lardo?»].

Sammy : elle a des os. [«ha delle ossa»].

J.M. : Est-ce que le tien aussi a des os ? [«anche il tuo ha delle ossa?», é interessante notare come J.M., parli al maschile segnando così il passaggio dalla 'testa' al 'corpo'].

Sammy : Non. Ma tête à moi contient du coton. C'est bien mieux que la votre. [«no, la mia testa contiene del cotone. È molto meglio della vostra», Sammy resta invece sulla 'testa' pur rimarcando la differenza tra la propria e quella dell'analista. Sembrerebbe allora che la provocazione di J.M., abbia pertanto colto nel segno, ovvero, fatto emergere il reale volere di Sammy di operare una distinzione tra lui e l'analista dal punto di vista della connotazione sessuale].

J.M.: si la tête est bien mieux que la mienne, c'est peut-etre parce que tu a un meilleur corps que le mien. Parce que tu es un garçon. [«se la tua testa è molto meglio della mia è perché tu hai un corpo che è migliore del mio», l'analista specifica allora il passaggio dalla testa al corpo, se l'una è meglio dell'altra è proprio perché il corpo che la sorregge ha qualcosa di diverso e per Sammy si tratta di qualcosa di migliore che la rende ad esempio di cotone anziché d'ossa].

S.: Ah oui! [«ah sì!», Sammy difatti, accetta l'interpretazione 'testa migliore' → perché il corpo è migliore → perché è il corpo di un ragazzo].

J.M. : est-ce que cela fait partie de l'ennui? [«tutto questo fa parte dell'*ennui*?», non sappiamo se J.M. abbia esplicitamente usato la parola 'parte' per riprendere il tema introdotto da Sammy attorno alle parti del corpo].

S. : Non ! Je ne peux pas le dire. Demandez au BON DIEU. Lui, il sait! [...].  
[«No ! Non posso dirlo. Domandate al BUON DIO. Lui sa!»].

J.M.: qui est Dieu ? [«chi è Dio ?»]

S. : une partie de vous et de moi. [«una parte di voi e di me», J.M. domanda se questa consapevolezza del corpo del ragazzo come corpo migliore e diverso fa parte di quello che Sammy chiama ormai *ennui*. La risposta di Sammy è singolare. Dapprima dice di non poterlo dire e l'impossibilità dell'espressione è dovuta al fatto che solo Dio lo sa, il buon Dio, sottolinea Sammy. Ritorna anche la parola 'parte', questa volta riferita alle due soggettività, io (Sammy) e tu (J.M.) che insieme formano il tutto (DIO) che sa che cos'è l'*ennui*, in cosa consiste e come può essere spiegato o semplicemente detto].

Tutto lo scambio che segue ruoterà attorno al significante '*partie*'.

J.M.: Ainsi une partie de toi et de moi sait de quel ennui il s'agit.

S.: Oui, mais cette partie de moi qui connaît l'ennui ne veut pas le dire à l'autre partie.

J.M.: ainsi, toi et moi, il faut que nous le découvrons ensemble ?

S.: Croyez-vous qu'une partie de vous est au courant de l'ennui, parce que Dieu est une partie de vous?

J.M.: Oui, il y a une partie de moi que connaît ton ennui.

S.: et qu'est-ce que c'est?

J.M.: une partie du problème a affaire avec le pet-pet et le caca. Une partie concerne le derrière tout chaud qui risque d'être dévoré.

S.: Non, ce n'est pas ça.

J.M.: ça a peut-être affaire avec d'autres parties de ton corps aussi.

S.: je m'en vais au ciel à présent, [...] je viens de mourir<sup>403</sup>.

---

<sup>403</sup> J.M. (1984), p. 82 (sottolineato mio).



J.M.: Così una parte di te e di me sa di quale *ennui* si tratta.

S.: Sì, ma questa parte di me che conosce l'ennui non vuole dirlo all'altra parte.

J.M.: così bisogna che io e te lo scopriamo insieme?

S.: credete che una parte di voi è al corrente dell'ennui perchè Dio è una parte di voi?

J.M.: sì, c'è una parte di me che conosce il tuo ennui.

S.: e cos'è?

J.M.: una parte del problema riguarda il pet-pet e la cacca. Una parte concerne il didietro caldo che rischia di essere divorato.

S.: no, non è questo.

J.M.: questo forse ha a che fare anche con altre parti del tuo corpo.

S.: me ne vado al cielo [...] sono appena morto.

L'evocazione delle «altre parti» del corpo farà «morire» Sammy e quando l'analista gli chiederà il perché di questa morte egli risponderà: «a causa dell'ennui» ma dirà che non potrà scriverlo perché sarebbe stato troppo difficile e che sarà Dio ad aiutarlo («Dieu m'aidera si vous, vous ne le pouvez pas»). Sammy se ne andrà dalla seduta contento ed esprimendo addirittura il desiderio di voler restare fino all'indomani. Il passaggio sul significante 'partie' ci sembra rilevante per diverse ragioni. Come abbiamo cominciato a dire, quella di cui ci stiamo occupando è una seduta molto particolare in cui viene introdotto, anzitutto, il termine chiave di 'ennui' quasi a dimostrare che si tratta di una fase della cura in cui qualcosa viene mossa nella psiche di Sammy. Questo genera delle reazioni contrastanti: da un lato il bambino è mosso dal desiderio di esprimersi sul problema che lo affligge e non a caso gli dà un nome che è tanto generale e "anonimo" quanto il suo dolore. Questo è dato certamente dal fatto che Sammy comincia a prendere coscienza del suo statuto di paziente-malato e del fatto che J.M., testa di lardo (amore-odio<sup>404</sup>), è lì per curarlo. Dall'altro lato, però, questa presa di coscienza, come è normale che sia, genera una forte angoscia e il bambino non risponde alla domanda cruciale dell'analista sulle «altre parti del corpo» implicate nell'*ennui* ma parla della morte come ciò che gli arriverebbe se ne parlasse. C'è qualcuno che può parlarne, però, Dio stesso, in cui si incarnano una parte di Sammy e una parte di J.M.:

<sup>404</sup> Si potrebbe analizzare il cambiamento all'interno della cura dei diversi appellativi con cui Sammy nomina J.M., jolie, agréable, Visage Magique, Douggie, tete de lard, partie de Dieu.

loro sanno cosa affligge il bambino e insieme possono scoprirlo. Grazie al passaggio da «partie du corps» (testa di lardo, ossa) a «partie de l'ennui» e da «partie de moi et de vous» a «partie du problème» Sammy riesce dapprima a negare a cosa è legato il suo malessere<sup>405</sup> e poi a reagire introducendo il tema della morte al “suggerimento” di J.M. di un *ennui* legato ad “altre parti del corpo”.

Questo brano fa vedere con una certa evidenza come si possa parlare di funzionamento del linguaggio nella pratica psicoanalitica. Se ne possono, infatti, ricavare almeno due considerazioni: una relativa all'attenzione dell'analista nei confronti di alcuni aspetti della parola del paziente. L'altra relativa ai diversi piani semantici che si intrecciano evocandone altri eterogenei. Come abbiamo visto per il primo aspetto, l'analista assume un approccio per così dire metonimico. La transizione da aria a bocca avviene secondo la modalità retorica del passaggio dal luogo in cui il fiato passa (l'aria) al mezzo in cui esso è generato (la bocca). Il fiato e la bocca sono legati alla parola, essi non si presentano in maniera neutra, a maggior ragione perché vengono evocati in corrispondenza a un nuovo termine apparentemente carico di significato come può essere quello di *ennui*.

Per quanto riguarda il secondo aspetto: l'intrecciarsi dei piani semantici di cui si fa carico la parola 'partie' (parte) , come abbiamo detto, il brano si presenta come un perfetto esempio di comunicazione a catena. È possibile vedere come in ogni occorrenza, il termine assuma un particolare significato che però accenna in maniera non sempre esplicita al significato che muterà nell'occorrenza successiva («parte di me» come soggetto diventa «parte di me» come parte del corpo). Succederà inoltre che sarà lo stesso significante ad evocare un significato completamente diverso («parte di voi» come soggetto diventerà «parte del problema» che a sua volta si trasformerà in «parte del corpo»).

---

<sup>405</sup> Secondo le interpretazioni di J. M. una *parte* del malessere è legata alla sfera anale. Tra le angosce di Sammy ce n'è una che compare spesso legata al *derrière chaude* (dietro caldo) evocato anche in questa seduta in riferimento a problemi di aerofagia (*pet-pet*) e di feci (*caca*). Ricordiamo che la sfera anale è legata sia alla polimorfia della sessualità infantile sia alla questione del fare bambini laddove il defecare ha nella simbologia infantile un valore simile a quello dell'espellere qualcosa dal corpo come un partorire. (Cfr. il caso di Piggie in Winnicott nel paragrafo successivo).

Alcune interessanti osservazioni si possono fare su ciò che accade tra la cinquantaduesima e cinquantacinquesima seduta. Sammy fa riferimento al tema della cura, della guarigione e della dimensione collettiva di tutto ciò disegnando il “nostro ospedale”. La questione “malattia” si presenterà nella seduta successiva. Sammy entra nello studio dicendo che ha qualcosa di troppo difficile da dire e che preferisce scrivere. «Je ne pouvais pas rester à l'école parce que j'étais un peu malade». J.M. chiede di cosa soffriva e perché era così difficile da dire. Sammy risponde (sempre per iscritto) che era solo un po' stanco. Allora J.M. chiede cosa c'è di così spaventoso nella parola ‘*malade*’. Un *ennui* arriva, riguarda un asino, poi una mucca; Sammy canticchia la marcia funebre e poi dice che l'*ennui* che gli interessa maggiormente, però, è quello che riguarda lui stesso («le premier ennui» p. 89); il fatto che se ne parli lo aiuta a guarire. Vedendo dei bambini che corrono per le scale (è la seduta successiva) Sammy rievoca il tema della malattia. Chi sono quei bimbi? Altri malati?

S: vous savez, Douggie, j'aimerais tant ne pas avoir d'ennuis du tout. Je voudrais être comme les autres gens. Pouvez-vous me dresser une liste de mes ennuis ?

J.M. : que crois-tu que sont ces ennuis ?

S. : Bien. Mon gros ennui, c'est que j'ai peur d'être malade à l'intérieur. Et j'ai peur de mourir. Puis, je me fais un gros, un très gros souci: que je sois très très triste lorsque je serai grand et pas du tout comme les autres<sup>406</sup>.

S: sapete, Douggie, mi piacerebbe non avere alcun *ennui*. Vorrei essere come gli altri. Potreste farmi una lista dei miei *ennuis*?

J.M. : cosa credi che siano i tuoi *ennuis* ?

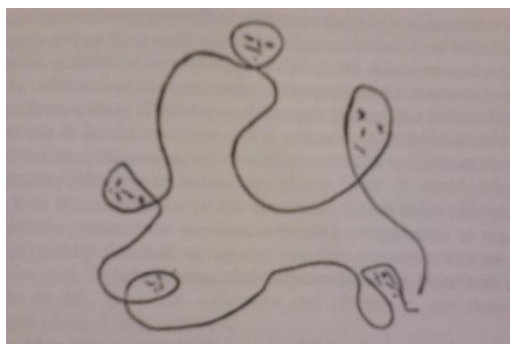
S. : Bene. Il mio grosso *ennui* è che io ho paura di essere malato interiormente e ho paura di morire. Poi mi faccio un grosso, molto grosso problema: che sarò molto molto triste quando sarò grande e non sarò per nulla come gli altri.

La vista dei bambini che corrono in maniera spensierata per le scale porta Sammy ad avere da un lato una reazione di gelosia – non a caso chiederà a J.M. se sono i suoi bambini e poi la chiamerà Douggie in tono di intimità – e dall'altro lo porterà a pensare

<sup>406</sup> J.M. (1984), p. 90.

agli “altri” in quanto pazienti, forse guariti. Questo lo farà restare calmo e seduto a parlare per tutto il resto della seduta. Per la prima volta, poi, utilizzerà il termine ‘*souci*’ (sinonimo di *ennui*) per indicare la sua malattia e, difatti, ne darà una prima definizione: il mio grosso *ennui* è che io ho paura di essere malato e ho paura di morire. In altre parole: la mia malattia è che io ho paura di avere una malattia e di morire per questo. A tutto ciò si aggiunge la paura, scatenata certamente dalla vista “degli altri”, di non riuscire ad essere come loro da adulto.

Il tema dell’adulto perfetto, (*Garçon idéal*), tornerà nella settantatreesima seduta. È da qualche incontro che Sammy esegue dei disegni e chiede a J.M. di descriverli per scoprire, come dice lui, i pensieri che vi stanno dietro, ovvero, per vedere ciò che lui non riesce a vedere di sé. In qualche modo il bambino comprende che il



lavoro di J.M. è quello di ricostruire le associazioni di pensiero che si nascondono dietro le varie figure così che quando Sammy disegna, per esempio, una linea continua con delle teste, J.M. vi vede una maniera di negare la separazione e l’addio<sup>407</sup>, la stessa cosa

quando disegna dei ponti. All’inizio Sammy reagisce a questa attività interpretativa con un pizzico di stupore : «mais dites, c’est bien vrai que vous pouvez lire les pensées des gens à partir de leurs dessins?»<sup>408</sup> poi nella seduta in cui appare la figura del *Ragazzo Ideale*, Sammy si mette a disegnare «un homme qui répare des trucs dans une quincaillerie»<sup>409</sup>. Il tema della riparazione fa dire a J.M. che è lei l’uomo della *quincaillerie*. Sammy accetta questa osservazione («Oui, c’est bien ça», «Sì, è proprio questo») e si rimette a disegnare ciò che vuole comprendere. Dapprima un giovane perfetto, ben educato e colto, che non è sé stesso, dice Sammy, perché lui non vivrà abbastanza («Je ne ferai pas des vieux os. Je suis trop méchant» «Io non avrò mai delle vecchie ossa, sono troppo cattivo»), poi due streghe al centro delle quali si trova un

<sup>407</sup> Ricordiamo che Sammy lascerà Parigi per trasferirsi a New York.

<sup>408</sup> «ma ditemi, è vero che potete leggere i pensieri delle persone a partire dai loro disegni?», Ivi, p. 117.

<sup>409</sup> «un uomo che ripara delle cose in un ferramenta», Ivi, p. 120.

oggetto a volte alto, a volte basso. Sammy puntualizza: «mon pénis, sans doute!» («il mio pene, senza dubbio!») e infine un oggetto tondeggianti segnato dai graffi. Io lo so, dice Sammy: - dovrebbe essere il seno!

Così le sedute successive ruoteranno attorno agli stessi temi e con un andamento sempre più “produttivo” in cui Sammy riuscirà a trovare con sempre più fluidità il modo di scendere a patti con i suoi fantasmi appoggiandosi alla sua analista. Nella settantacinquesima e nella settantaseiesima seduta verrà introdotto il problema della Cosa (*la Chose*), un ignoto che J.M. cercherà di stimolare a sviluppare. La Cosa avrà a che fare con delle parti che brillano ed esplodono<sup>410</sup> e genererà in Sammy un’angoscia particolare tanto che all’evocazione della stessa egli canticchierà spesso la Marcia funebre. Essa è legata a fantasmi che riguardano la scena primitiva e la nascita della sorella: «La Chose est en deux parties, une à l’intérieur de l’autre; Les deux parties sont brisées en mille morceaux. On le voit dans le ciel comme des éclats de lumière, attirant des fragments de trucs et explosant»<sup>411</sup>.

Si tratta di uno dei momenti di svolta del trattamento perché Sammy “impara” ad ascoltare le parole di J.M. e soprattutto comincia ad annuire quando è d’accordo (Oh, Douggie c’est tout à fait ça<sup>412</sup>) o a proporre lui stesso delle possibili interpretazioni (peut-être que cela a affaire aussi avec mes dessins de chevaux<sup>413</sup>) e tutto questo per l’economia della cura rappresenta un’azione fondamentale. Nonostante i dolori al cuore siano passati – Sammy se ne era lamentato per qualche giorno – restano ancora degli *ennui*<sup>414</sup> e la relazione con Douggie continua a vivere di un’ambiguità costitutiva.

---

<sup>410</sup> Ivi, p. 123 «Un groupe de gens voit un objet brillant traverser le ciel. Des lumières brillantes comme l’éclair sous leurs yeux de badauds et cela fait un tel boucan!».

<sup>411</sup> «La Cosa è in due parti, una all’interno dell’altra; le due parti sono spezzate in mille pezzi. Le vediamo nel cielo come scatti di luce, attirando dei frammenti di cose ed esplodendo», Ivi, p. 127. Nella stessa seduta J.M. dice: «la Chose représente tes préoccupations sur la façon dont naissent les choses, comme des planètes ou des bébés» e Sammy risponde: «Oui, il se peut bien que ce soit ça ! ça me fait bien plaisir ! La Chose a affaire avec mes parents en train de faire l’amour et de fabriquer ma petite sœur».

<sup>412</sup> Cfr., p. 129.

<sup>413</sup> Cfr., p. 133

<sup>414</sup> Cfr., p. 150.

S: Je vous aime vraiment. Je vais dessiner maintenant un cœur transpercé d'un poignard, pour vous le prouver. Ce poignard contient un peu de poison et le dessin signifie "amour".

Chantant l'amour qu'il éprouve pour moi, il me frappe sur le bras.

S: Pourquoi est-ce je fais ça? Je ne comprends pas [...].

J.M. : peut-être est-ce une façon "frappante" de m'aimer, Sammy ? Comme si tu n'étais toujours pas sur que c'est sans danger de m'aimer.

S. : Oui c'est bien ça !<sup>415</sup>

S: Vi amo davvero. Adesso disegnerò un cuore trafitto da un pugnale per provarvelo.

Questo pugnale contiene un po' di veleno e il disegno significa "amore".

(cantando l'amore che prova per me mi *colpisce* sul braccio).

S: perché faccio tutto questo ? Non capisco [...].

J.M. : forse per te è una maniera "aggressiva" [si riprende il verbo 'frapper'] di amarmi? Come se non fossi mai sicuro che amarmi non comporti dei pericoli.

S. : sì, è proprio così !

Amare Douggie presenta il pericolo di perdersi in lei, di lasciare che parli e che dia un nome alle angosce di Sammy. Così, se da un lato amarla significa capire, dall'altro significa soffrire, sapere, accettare che ci siano altri pazienti che condividono delle esperienze con lei e quindi, anche soffrire per la gelosia<sup>416</sup>.

Come scrive J.M. nei commenti alla centotrentanovesima seduta, Sammy è sempre più "adulto", ovvero, si rende conto dello sguardo altrui e del fatto che gli altri lo giudicano in maniera critica quando il suo comportamento sociale è strano o imbarazzante. Nel corso di tutta la seduta parla in maniera tranquilla e si comporta come un bambino del tutto normale. Dopo aver osservato i disegni degli altri bambini attaccati al muro e rievocato il desiderio di essere come loro, Sammy confessa di voler lasciare a J.M. il suo dente. Così apre un cassetto della scrivania e lo ripone dentro. Lo scambio dialogico che segue è quello che riportiamo in basso:

<sup>415</sup> Ivi, p. 153.

<sup>416</sup> Nel disegno del cuore frammentato di Sammy si può vedere che c'è spazio anche per gli altri pazienti: in qualche modo odiarli significa averli nel cuore. Cfr., p. 154.

S. : J'aimerais beaucoup écouter quelques disques ici, mais peut-être ne devrais pas demander ça? Après tout, que dirait votre mari s'il rentrait à l'improvise !

J.M.: Crois-tu que si nous nous mettions à écouter de la musique ensemble nous serions en train de faire quelque chose d'interdit et que mon mari serait en colère ?

S. : Oh, vous alors! Vous aimez votre ventre, un point c'est tout!

J.M.: Peut-être est-ce toi plutôt qui aimes mon ventre et qui animerais y planter quelque chose – comme la dent dans le tiroir ? Est-ce là une idée qui rappelle un peu celle portant sur ce que penserait mon mari ? Sammy sourit.

[...]

S. : Cela m'ennuie. Ça me rappelle vaguement quelque chose de troublant, je ne sais plus quoi<sup>417</sup>.

S. : Mi piacerebbe molto ascoltare qualche disco qui, ma forse non dovrei domandarvelo? Dopotutto cosa direbbe vostro marito se rientrasse all'improvviso !

J.M.: credi che se noi ascoltassimo della usica insieme faremmo qualcosa di proibito per cui mio marito dovrebbe arrabbiarsi?

S: ah voi allora! Amate solo il vostro ventre, è tutto!

J.M. : forse sei piuttosto tu che ami il mio ventre e che vorresti piantarvi qualcosa – come il dente nel cassetto? Questa è un'idea che riguarda ciò che penserebbe mio marito? (Sammy sorride)

S. : Tutto questo mi annoia (*ennuie*). Mi ricorda vagamente qualcosa di inquietante, ma non saprei cosa.

Ascoltare un disco insieme nella stanza aveva sempre avuto per Sammy una valenza ambigua e aveva sempre scatenato in lui dei sentimenti contrastanti. Nonostante egli adorasse la musica, ascoltarla nello studio di Douggie lo disturbava fortemente. Non a caso, la sola idea di volerlo fare suscitava in lui la paura della reazione del marito dell'analista. «Cosa ne direbbe se rientrasse all'improvviso?» si chiedeva spesso. Il sentimento di sottomissione alla collera del marito geloso, però, non gli impedisce di mettere il dente nel cassetto, e forse, la paura è generata molto di più da questo agire che dall'ascoltare la musica. È come se Sammy pensasse: io lascio una parte di me (il mio dente) nel tuo cassetto (ventre) e questo in maniera più innocua, e dunque verbalizzabile, corrisponde a quello che accade quando ascoltiamo la musica insieme.

<sup>417</sup> J.M. (1984), p. 205.

L'interpretazione di questo passaggio legato alla paura di Sammy nei confronti del marito geloso di J.M. sintetizza per certi versi l'intero andamento della cura. Un certo tipo di atteggiamento del piccolo paziente induce l'analista a considerarne determinati intenti comunicativi non espliciti. È proprio attraverso il non detto del bambino e la sua maniera di agire che J.M. tesse i fili dell'interpretazione e ricostruisce il percorso cognitivo che lo porta, come è chiaro in questo caso, a trarre delle inferenze ingiustificate rispetto all'atto di ascoltare la musica insieme. Cosa fa pensare a Sammy che un'azione tanto neutra da un punto di vista sessuale come ascoltare la musica insieme potrebbe scatenare l'ira di un marito geloso? Qual è il rapporto tra la musica e il divieto? E soprattutto, quali sono le emozioni che investono il bambino quando è in procinto di compiere un'azione come quella di ascoltare dei dischi a cui è legato per certi versi in un contesto familiare? Intravedendo le chiare difficoltà a rispondere a queste domande in maniera netta e univoca, l'analista non può che fare delle ipotesi, ovvero, tentare di estrapolare dalla manifestazione di un atteggiamento – in questo caso imbarazzo e timore – ciò a cui Sammy tenta, in maniera indiretta, di riferirsi. Perché è così difficile per lui dare voce a certi sentimenti? Ricordiamo che a questo punto della cura era già più o meno chiaro a Sammy che se ne sarebbe andato in America e che quindi avrebbe lasciato la sua Douggie nei confronti della quale i sentimenti legati al meccanismo del transfert erano ormai molto forti. Così, il gesto di lasciare il dente nel cassetto dell'analista rappresenta qualcosa che suscita un sentimento di colpevolezza legato alla dimensione del ventre (e dunque del marito) e dell'*ennui* ancora misteriosamente agente («*quelque chose de troublant*») ma indicibile («*je ne sais plus quoi*»).

Tra le cose che occuperanno un posto centrale nella cura di Sammy, inoltre, ci saranno i sentimenti ambivalenti nei confronti di Butch, l'amichetto americano nei confronti del quale egli assumerà sempre un atteggiamento di amore e odio, vedendolo come l'oggetto di una tendenza omosessuale. Oltre a fare da tramite emozionale nell'accettazione della separazione dall'analista, il personaggio di Butch assumerà



altresì il ruolo di confluenza di sentimenti legati alle figure genitoriali<sup>418</sup> e all'ambivalenza di cui questi si fanno carico. Sammy vorrà liberarsene dichiarando di voler partire, di recarsi dove Butch non ci sarà o, se necessario, di voler addirittura lasciare il mondo e di morire<sup>419</sup>. Tutto ciò è certamente legato al tentativo di sradicare le tendenze omosessuali dal proprio io e a quel dolore senza nome che porterà Sammy a desiderare di divenire pietra (J.M. gli darà il nome di stone-feeling)<sup>420</sup>. Incapace ad accettare di aver immaginato di baciare Butch, Sammy non può che desiderare di divenire un sasso, come se la staticità del corpo “morto” fosse la sola caratteristica auspicabile per ritrovare la pace. Nelle sedute successive, che rappresenteranno ormai la fine della cura, emergerà sempre di più il legame tra le passioni contrastanti legate all'amico d'oltre oceano e i sentimenti nei confronti della madre<sup>421</sup> con le relative difficoltà a costruire con lei una relazione che risultasse “appagante” per entrambi.

Sammy lasciò la Francia il 10 settembre del 1955 dopo circa otto mesi di incontri. La cura, pertanto, venne interrotta in maniera abbastanza brusca e non venne consentito a J.M. di intrattenere una corrispondenza con il bambino (nei mesi subito successivi alla partenza) poiché il direttore della Scuola Specializzata di New York lo ritenne inappropriato.

Dagli esempi che abbiamo cercato di analizzare è scaturita una serie considerevole di spunti di riflessione. Da un lato è emersa la difficoltà di un'analista che probabilmente per la sua inesperienza – per J.M. quello era il primo vero caso di psicoanalisi infantile – fatica a trovare un modo efficace per interagire con il bambino. Dall'altro lato, però, alle difficoltà iniziali, si sostituirà, nel prosieguo del lavoro, una sempre maggiore consapevolezza nell'uso della pratica analitica e, conseguentemente, dello strumento linguistico. Se per molto tempo, le sedute saranno monopolizzate dal comportamento dittatoriale di Sammy che imporrà all'analista di trascrivere quanto gli passa per la testa, man mano che il rapporto tra il bambino e J.M. si consoliderà,

---

<sup>418</sup> Ivi, p. 214 e 233.

<sup>419</sup> Ivi, p. 214-215.

<sup>420</sup> Ibidem.

<sup>421</sup> Ivi, p. 218 e 238.

quest'ultima riuscirà ad estrapolare dal comportamento e dalle parole del paziente una sempre maggiore quantità di informazioni e di spunti per procedere nella cura. Non a caso, non solo l'atteggiamento di Sammy migliorerà visibilmente ma la sua iniziale chiusura, soprattutto a partire dall'introduzione dei personaggi-giocattoli, si trasformerà in una graduale predisposizione al dialogo e all'apertura, nonché alla fiducia nei confronti dell'analista come qualcuno che può aiutare il paziente ad uscire da una situazione angosciante. Ciò che risulta più interessante, più che il contenuto dello svolgimento di un percorso di psicoanalisi infantile, è stato propriamente l'uso dello strumento linguistico nella misura in cui alcuni fenomeni come il reperire il vero soggetto di un atto enunciativo (Butch corrisponde alla madre) o il significato di un'espressione (ascoltare la musica equivale a fare bambini) possono contribuire allo scioglimento, seppur mai definitivo, di un nodo mentale che è causa di dolore. Nel caso di Sammy uno di questi garbugli mentali ruotava attorno a un significante specifico: *ennui* che, nella sua astrattezza e allo stesso tempo genericità, ha rappresentato il centro linguistico di un dolore tutto *non linguisticizzato*. Nel termine *ennui* Sammy, attraverso la mediazione di J.M., racchiudeva tutta la mancanza di senso che un malessere psichico può comportare, soprattutto quando ad esserne vittima è un bambino di soli 9 anni. È come se non riuscendo a dare un nome "proprio" a qualcosa, si decidesse di nominarlo usando un nome "comune". Le caratteristiche specifiche dell'oggetto in questione verrebbero, però, irrimediabilmente perse in questo passaggio al generico così che il dolore resterebbe comunque senza voce. Una sola parola troppo investita di senso finisce per non significare nulla ma J.M. lo sa bene, così, lo stile dei suoi interventi rispetta sempre una certa economia. Il lessico usato è quasi sempre lo stesso del bambino, in modo da non abusare di nuove nozioni e nuovi significanti se non quando è necessario. Anche l'uso delle frasi interrogative da parte dell'analista è quasi sempre volto a riprendere ciò che nelle parole del bambino possa aver rappresentato o una novità rispetto al detto precedente o un'occorrenza investita di un senso diverso rispetto a quelle già utilizzate. Quello che resta uno dei capisaldi dell'intera cura è la trasposizione semantica di un campo sull'altro per cui, a partire dall'analisi di gesti,

atteggiamenti, frasi dette e non dette, l'analista riesce a creare una rete di riferimenti per cui quando il bambino usa una determinata famiglia di parole (les autres, s'ennuyer, beauté), si attivano in lui dei moti emozionali che lo fanno tendere ad accettare un certo tipo di interpretazione anziché un'altra. Alcune di queste famiglie semantiche sono, come vedremo nel caso che analizzeremo nel prossimo paragrafo, universali e generalizzabili, altre sono invece legate alla storia del singolo paziente. Per fare un esempio che chiarifichi questa posizione possiamo dire che quando il bambino parla di scontri tra personaggi e mette in scena nel gioco queste "lotte" tra un corpo maschile e uno femminile (incarnato normalmente da giocattoli di forma animale come il cavallo e la mucca), quasi sempre si sta riferendo a immagini relative alla scena primitiva, ovvero, al rapporto sessuale (udito, visto o solo immaginato) tra la mamma e il papà. Quando evoca immagini di animali grossi, o che hanno mangiato troppo o che comunque presentano delle protuberanze, il riferimento è spesso alla nascita di fratellini e di conseguenza alla gravidanza. A questo si ricollega l'area semantica del cibo. L'intrusione nel corpo di cibo e la relativa espulsione dallo stesso rimandano a idee relative all'incorporare qualcosa che consenta di fare bambini e di partorirli (da qui si può interpretare la caduta degli oggetti come la caduta delle feci e/o dei bambini che nascono dal ventre materno). Poi, come abbiamo visto, ci sono tutti i significanti che ricorrono all'interno della cura e che sono legati strettamente alle vicende del singolo paziente e al livello di patologia che riguarda le funzioni sociali e comunicative. Nel caso di Sammy si possono citare oltre alla parola 'ennui' tutti i racconti relativi allo strano personaggio di *Visage Magique*, racchiudente un insieme considerevole di caratteristiche variabili e difficilmente interpretabili in maniera univoca e lineare, relative *e* all'analista *e* a Sammy stesso. Si potrebbe pensare che nella cura, man mano che gli incontri intensificano il rapporto tra il paziente e l'analista e che oltre alla maggiore condivisione di elementi si crea anche un rapporto di maggiore fiducia, si viene a creare una sorta di *lessico familiare* o di gergo. Ciò che all'inizio rappresentava, dunque, un ostacolo alla comprensione finisce per aprire la strada a nuovi campi semantici e anche il non detto acquisisce una dimensione rinnovata poiché

ciò che in una fase iniziale della cura restava implicito e inutilizzato, con l'ampliarsi della condivisione di temi e argomenti la sfera del non detto viene in qualche modo sempre più inclusa nel mondo della semiosi consentendo alla diade paziente-analista di servirsene.

In questa direzione può fare da esempio il gioco dei fiammiferi. All'inizio il bambino lo usa quasi come una provocazione, qualcosa di proibito da fare nello studio dell'analista. Una sorta di sfida alla sua pazienza e al suo modo "troppo linguistico" di affrontare la seduta. Poi diventerà un metaforico "giocare col fuoco" mantenendo la dimensione del divieto e della proibizione e arricchendosi di significati come la segretezza rispetto ai genitori che disapproverebbero; sarà anche ciò che terrà lontano l'*ennui* perché consente una distrazione. Quando però, il desiderio di giocare con i fiammiferi tornerà dopo un lungo periodo in cui a Sammy era stato impedito di appiccare i piccoli fuochi nello studio, sarà il rappresentante di un'improvvisa ricaduta, di un ripiegamento del bambino su angosce che sembravano da tempo superate. Pur sapendo che non ci sono fiammiferi nella stanza e pur sapendo che comunque J.M. non l'avrebbe lasciato servirsene, Sammy chiede lo stesso di giocare con il fuoco (p. 132). Il non detto di questa richiesta, allora, può essere analizzato secondo diverse linee interpretative che però, visto lo stato avanzato della cura risentono necessariamente di tutti gli scambi dialogici pregressi. In questo caso, per esempio, si potrebbe trattare, tra le altre cose, di una sorta di richiesta d'aiuto da parte di Sammy. Il bambino sta di nuovo male e infatti vuole giocare ai vecchi giochi che faceva quando stava peggio. Oppure, secondo un'altra chiave interpretativa, ha solo bisogno di ripiegarsi su una dimensione arcaica della cura perché desidera ritornarvi visto che sa che presto lascerà la Francia e quindi la sua Duggie.

Resta il fatto che il resoconto delle sedute di Sammy funge da vero e proprio laboratorio linguistico e analitico all'interno del quale si possono reperire innumerevoli fattori legati allo stile clinico e vedere messo al lavoro il linguaggio nella sua sfida maggiore: nominare ciò che non si conosce, dare voce al dolore, rappresentare l'irrappresentabile.

Circa cinquanta anni dopo essere stato in cura con Joyce McDougall, Sammy venne ucciso in un giardino pubblico di New York. Alcuni ipotizzano che si trattò di un crimine di omofobia. Altri si chiedono cosa sarebbe stato di Sammy se fosse rimasto in Francia e se avesse potuto continuare, ancora per qualche anno, quella cura che aveva cominciato a fargli accettare sé stesso e che venne interrotta bruscamente nell'estate del 1955.

### 3.2.3 Il caso di Piggie

Tra le peculiarità del lavoro del dott. Donald Winnicott (1896-1971), psicoanalista londinese, è da annoverare certamente quella per cui egli riusciva ad adattare la sua tecnica ai bisogni di ogni caso particolare. Così se tra le esigenze del paziente c'era quella di non poter svolgere una cura classica (cinque volte la settimana) egli concedeva consultazioni terapeutiche uniche o *à la demande*<sup>422</sup>. A quest'ultima tipologia appartiene il caso che analizzeremo: quello della piccola Gabrielle, chiamata *Piggie* nel lessico affettivo e familiare.

Nel gennaio del 1964 il dott. Winnicott venne contattato dalla famiglia della bambina tramite una lettera in cui si chiedeva al medico se aveva la possibilità di incontrare la piccola paziente. Venivano spiegati inoltre, i disturbi che in maniera generale presentava alla tenera età di due anni e quattro mesi. I genitori di Piggie erano delle persone dotate di un alto livello di istruzione e si erano rivolti all'analista poiché erano a conoscenza del campo della psicoterapia. Grazie a questa loro competenza il medico potette da un lato, appoggiarsi alle informazioni da loro trasmesse e dall'altro, suggerire degli interventi che, come vedremo, risulteranno decisivi per il progresso della bambina e che consentiranno la messa in atto di una cura saltuaria.

---

<sup>422</sup> *A richiesta*. Cfr. Préface de Clare Winnicott a Donald W. Winnicott, *The Piggie*, International Universities Press, London 1977 ; trad. fr. *La petite « Piggie »*. *Compte rendu du traitement psychanalytique d'une petite fille*, 1980, Payot Paris, p. 10.

Il dott. Winnicott (da adesso D.W.) vide Piggie per la prima volta il 3 febbraio del 1964. Il resoconto delle sedici sedute – che si svolgeranno “a richiesta” durante un arco di due anni e mezzo (fino a quando Gabrielle avrà cinque anni e due mesi) – verrà pubblicato solo nel 1977 e rappresenterà per gli specialisti (e non solo) una fonte inesauribile e preziosa di informazioni sull’applicazione della psicoanalisi all’infanzia. All’epoca dell’inizio delle consultazioni Piggie aveva una sorellina dell’età di 8 mesi: Susan, chiamata da lei *The Sush Baby*.

Nella corrispondenza con D.W. i genitori descrivevano Piggie come una bambina che si annoiava facilmente, che era spesso triste e che aveva molte difficoltà ad addormentarsi. Due fantasie la tormentavano: «papà e mamma neri» e il «babacar». Vista la giovane età della paziente l’attività dominante all’interno delle sedute sarà quella ludica e gli scambi comunicativi avranno come sfondo sempre uno scenario proveniente dal gioco. L’interesse dell’analisi di questo caso nel presente lavoro è dato dal fatto che, a differenza del caso di Sammy riportato nel paragrafo precedente, essendo Piggie molto piccola l’uso di una parola viva e abitata<sup>423</sup>, come direbbe L. Danon-Boileau, deve passare necessariamente attraverso la sapiente mediazione dell’analista. Quando la bambina gioca, le sue parole (le poche che pronuncia) risultano sganciate da ogni riferimento a un possibile mondo interiore abitato dai fantasmi che la rendono sofferente. Così, le connessioni tra i vari nodi isolati della sua sofferenza vengono tessute dall’intervento esterno del dott. D.W. che farà di un garbuglio inconsistente di fili una tela con una trama definita. La cooperazione all’interno del gioco che, com’è noto rappresenta una delle caratteristiche centrali dell’approccio winnicottiano, è in questo testo messa alla prova e modulata in tutte le sue sfumature. Lo sfondo teorico della costruzione “collettiva” del senso delle azioni, sorreggerà così tutto lo svilupparsi della cura e in ogni seduta, nonostante lo svolgersi saltuario, si potranno rintracciare dei temi e dei termini che diverranno sempre più chiari ed espliciti finendo per inglobare un’area semantica sempre più specifica. In particolare vedremo come le famiglie di significati legati al ‘cucinare’, al ‘mangiare’, al ‘cadere’ e all’atto di

<sup>423</sup> Danon-Boileau L. (2013), *Il bambino che non diceva nulla*, Mimesis, Milano.

‘riempire e svuotare’ saranno strettamente collegate al tema del ‘fare bambini’ e, quella del ‘mettere in ordine’ e del ‘dare un posto a qualcosa’ sarà legata al tema della guarigione.

È straordinario vedere come alcuni di quelli che rappresenteranno i temi più ricorrenti verranno affrontati e toccati già nelle primissime sedute e come, fin da subito, si instaurerà tra Piggie e il dott. D.W. un legame che consentirà alla bambina di *to play in game her pain*: giocare/mettere in scena nel gioco i nodi essenziali della sua sofferenza.

I sentimenti di angoscia e di mistero legati al tema della nascita vengono affrontati nella prima seduta. Mentre Piggie gioca con i vagoncini di un treno esclama di continuo: - «ecco un altro ... ed ecco un altro ...». La ripetizione della stessa occorrenza fa capire a D.W. che non si tratta di una casualità né di una frase che è direttamente collegata all’oggetto manipolato bensì di una *comunicazione*<sup>424</sup>, cosicché D.W. dice: - «un altro bebè. Il bebè Sush». L’interpretazione funziona perfettamente e difatti Piggie si mette a raccontare di quando Susan era venuta al mondo. Ella si pone però da un punto di vista egocentrico: - «Io ero una bambina piccola. Ero in una culla. Stavo dormendo. Avevo appena avuto il biberon»<sup>425</sup>. Winnicott scoprirà che Piggie non aveva mai avuto il biberon e che dunque la scena che descriveva era piuttosto quella del ricordo di Susan nella culla o allattata dalla madre. La storia della nascita sembra richiamare quella del concepimento:

Piggie prese un oggetto rotondo con un pezzo centrale [...] e disse: - da dove è venuto questo? Risposi realisticamente: - da dove è venuto il bambino? Lei rispose: - la culla. [...]. A questo punto prende un pupazzetto di forma maschile e prova a spingerlo nel sedile di un’automobilina. Non entrava poiché era troppo grande. [...]. Poi prese un bastoncino, lo spinse nel finestrino e disse: - il bastoncino ci va dentro. Io dissi qualcosa sull’uomo che

<sup>424</sup> Anche nella versione originale Winnicott scrive: - «I took this therefore as a communication» p. 10. L’uso del termine ‘comunicazione’ è molto interessante e allo stesso tempo controverso. È come se Winnicott presupponesse che la bambina avesse effettivamente voluto, in qualche modo, fare una distinzione tra l’atto dell’enumerare i vagoni del trenino giocattolo e il fatto di voler riferirsi a un altro universo di discorso: quello dell’alterità degli altri bambini (in questo caso dell’altro come la sorellina che arriva).

<sup>425</sup> Winnicott D. W. (1977), *The Piggie*, International Universities Press, London; trad. it. *Una bambina di nome Piggie*, 1982, Bollati Boringhieri, Torino, p. 27.

mette qualcosa dentro la donna per fare un bambino. Lei disse: - io ho un gatto la prossima volta lo porterò<sup>426</sup>.

Il passo è interessante per varie ragioni. Il modo in cui D.W. suggerisce alla bambina un altro modo di vedere il gioco del bastoncino (e prima del personaggio maschile) genera una forte angoscia legata al tema della nascita dei bambini il che indurrà Piggie a cambiare discorso e a parlare del suo gattino. Il passo segnerà, tuttavia, un punto di passaggio per qualcosa di nuovo. Subito dopo, infatti, Piggie riuscirà ad ammettere di aver paura a causa del babacar. Nel prosieguo del gioco continuerà sul tema del “mettere dentro”<sup>427</sup> e del “mettere in ordine”<sup>428</sup> che indurranno D.W. a intervenire dicendo: - «tu stai facendo dei bambini come se stessi cucinando. Mettendo ogni cosa insieme»<sup>429</sup>. Il collocare tutto al proprio posto negli scatoloni rappresenta per la bambina la fine della seduta. Lei si dirige infatti verso la sala d’attesa dove la aspettano mamma e papà e uscendo dice: - « ho messo tutto in ordine».

Il tema del cucinare come fare bambini compare anche in una lettera che la madre di Piggie scrive a D.W. La donna racconta come Piggie fosse particolarmente interessata al suo seno e come avesse espresso il desiderio di averlo per sé. Alla frase della madre che diceva che quando sarebbe cresciuta anche lei avrebbe avuto un seno più grande Piggie rispose: «sì, quando anche io potrò cucinare»<sup>430</sup>. Questa risposta si pone in linea con l’ipotesi che nell’universo della bambina l’atto del preparare del cibo abbia uno stretto legame con quello del “preparare dei nuovi bambini” e che in ogni caso si tratti di un’attività intrapresa dagli adulti.

I temi e i giochi della prima seduta vengono ripresi anche nella seconda. Piggie comincia a giocare con un piccolo camion e si chiede cosa sia. Poi chiede a D.W. se sa del *babacar* e D.W. coglie occasione per rilanciare la questione. Piggie non risponde così D.W. arrischia un’interpretazione che risulterà efficace: - «D.W.: è il dentro della

---

<sup>426</sup> Ivi, p. 27.

<sup>427</sup> «- May I put these in?» p. 12.

<sup>428</sup> «- I must tidy up» p. 12.

<sup>429</sup> «- You are making babies like coking, collecting everything together» p. 12, Trad. it. p. 28.

<sup>430</sup> «- Yes, when I can cook», trad. it. p. 59.



madre da dove è nato il bambino. Lei sembrò sollevata e disse: - sì il dentro nero»<sup>431</sup>. La cosa più interessante è la reazione di Piggie. Si mette a giocare, come la volta precedente, riempiendo i secchi di oggetti e lasciando cadere alcuni pezzi. I temi della seduta precedente vengono ripresi nel gioco della bambina grazie all'interpretazione di D.W. Se il dentro nero rimanda a una pancia piena di qualcosa (un bambino?) la pancia piena la si ha anche quando si mangia avidamente con voracità (se ne era parlato nella prima consultazione anche in riferimento all'ampolla su cui Piggie e D.W. avevano disegnato la grande bocca). Anche il gioco di mettere tutti gli oggetti nei secchi assume così la valenza di una pancia che straripa facendo *cadere* oggetti-bambini. Ciò che viene evocato come elemento di novità subito dopo la scena del secchio strapieno è il tema della malattia/gravidenza. D.W. dice che la mamma ha mangiato così tanto da stare male. Piggie aggiunge: «il bebé di Piggie ha mangiato troppo»<sup>432</sup>.

Nella seconda parte della consultazione D.W. lascia entrare nello studio il papà di Piggie che l'aveva accompagnata, così, i giochi che seguiranno saranno in qualche modo influenzati dalla sua presenza. Anzitutto Piggie si collocherà in un primo momento sulle ginocchia del padre e poi, sul pavimento tra le sue gambe. Mostrando al genitore i giocattoli sparpagliati sul suolo, degli animaletti che mangiano, e in particolare quelli relativi al bebé Winnicott<sup>433</sup> Piggie esclama: «Io sono pure un bebé»<sup>434</sup> e facendo così dal pavimento veniva fuori con la testa tra le gambe del padre, come se stesse in qualche modo simulando una sorta di nascita dal grembo. Il medico risponde con una provocazione:

D.W. : - io voglio essere il solo bebé. Io voglio tutti i giocattoli.

Piggie: - Tu ce li hai tutti i giocattoli.

D.W.: - sì, ma io voglio essere il solo bebé. Non voglio che ci siano altri bebé. (salì di nuovo sul grembo del padre e di nuovo nacque).

<sup>431</sup> Winnicott D., (1982) trad. it., p. 38.

<sup>432</sup> Ibidem.

<sup>433</sup> Subito prima di far entrare il papà, Piggie e Winnicott avevano parlato del fatto che la bambina voleva un *solo* giocattolo, non tutti quelli che il secchio stava “vomitando” e D.W aveva aggiunto che essendo egli (il bebé Winnicott) molto vorace voleva invece *tutti* i giocattoli e che Piggie aveva paura proprio di questo bebé-vorace.

<sup>434</sup> Winnicott D., (1982), p. 41.

Piggle: - Anch'io sono il bebè.

D.W.: - Io voglio essere l'unico bebè (e con una voce diversa), debbo essere arrabbiato?

Piggle: - Sì!

D.W.: - Io voglio essere l'unico bebè (facendo molti rumori e gettando degli oggetti) [...]

Piggle: - metti il bebè nel secchio della spazzatura.

D.W.: - è nero nel secchio della spazzatura. [...]

Piggle: - poi c'è un bebè leone (facendo i rumori del leone). Sono appena nata. E non era nero dentro<sup>435</sup>.

Tra gli elementi che risultano interessanti di questo passaggio c'è certamente quello legato alla dimensione del corpo inteso sia come elemento di motricità: gli arti, i movimenti, i gesti di Piggle, sia come veicolo o destinatario di una sonorità "pre-linguistica": i rumori degli oggetti che vengono scaraventati e cadono, i versi degli animali-oggetti. Da un lato, infatti, troviamo la simulazione della nascita. Piggle emerge in maniera inconsapevole dal grembo "paterno", cioè si alza dal pavimento e spunta tra le gambe del papà seduto e parallelamente esprime il desiderio, suggeritole da D.W. stesso, di essere l'unico bebè. Le movenze accompagnano pertanto la parola e per certi versi la precedono. Non a caso, D.W. interviene dicendo di voler essere l'unico bebè subito dopo aver visto Piggle compiere il movimento di "fuoriuscita dalle gambe".

Dall'altro lato la "corporeità" resta al centro della scena in altri due momenti. Il primo è quello dell'espressione della rabbia messa in campo da D.W. quando getta a terra tutti i giocattoli e sbatte le mani sulle ginocchia. All'inizio, come si può leggere nel resoconto<sup>436</sup>, Piggle sembra impaurita da questo gesto iracondo. Subito dopo, però, lo trova piacevole perché le consente di ribadire che anche lei vuole essere l'unico bebè di casa e che, pertanto, la rabbia è più che giustificata. L'elemento del rumore, viene riproposto successivamente con l'introduzione del bebè-leone e dei relativi versi feroci che ne conseguono. Facendo eco al rumore degli oggetti gettati a terra, Piggle sembra rispondere alla voracità del bebè-Winnicott che mangia tanto e ha tutti i giocattoli, con un altro tipo di voracità, quella che appartiene a un leone che fa tanto rumore e che in

<sup>435</sup> Winnicott D. (1982), p. 41- 42.

<sup>436</sup> Winnicott D. (1982), p. 41.

qualche modo ritualizza ciò che può far paura. L'introduzione della "brutalità corporea" fa sì che la paura venga in qualche modo alleviata o accettata perché messa in scena, oggettivata e controllata. Non è un caso che l'elemento scatenante della paura, il nero, venga finalmente accettato: «sono appena nata, e non era nero dentro»<sup>437</sup>.

L'intreccio dei vari piani di significato che avviene nel gioco risulta essere produttivo per l'economia della cura perché interviene l'elemento del piacere: «non è possibile per una bambina di questa età capire il significato di un gioco, a meno che il gioco non sia prima di tutto giocato e goduto. In linea di principio, l'analista consente sempre che il godimento si stabilisca prima che il contenuto del gioco sia usato per l'interpretazione»<sup>438</sup> o, altresì per l'*azione*. Nel caso del gesto di gettare a terra i giocattoli per creare una situazione di "piacevole-spavento", per esempio, l'obiettivo di D.W. è proprio quello di fornire un terreno corporeo al sentimento della rabbia provata contro la situazione di non essere il solo bebè.

C'è un altro esempio che mostra come un gioco goduto o, potremmo dire, incarnato, segni all'interno della singola seduta un momento di passaggio e abbia delle ripercussioni sull'intera cura. Si tratta del *gioco dell'identità* della settima seduta (ripreso anche nella decima).

È dalla consultazione precedente che D.W. non si rivolge più alla bambina usando l'appellativo Piggie ma chiamandola con il suo vero nome: Gabrielle. La piccola sembra aver accettato con assoluta tranquillità questo passaggio avvenuto senza ulteriori esplicitazioni. Sappiamo, tuttavia, che il problema dell'accettazione/individuazione del sé e della relativa separazione dal sé altrui non può essere considerato un dato di partenza soprattutto nei bambini. Al contrario, rappresenta per certi versi una conquista ardua e tardiva che consente all'individuo di potersi riferire al proprio io e alle eventuali sofferenze che lo affliggono come a una sorta di oggetto controllabile e definibile. Accettare (tacitamente) a farsi chiamare Gabrielle significa per la piccola paziente intraprendere il cammino verso questa nuova forma di consapevolezza della

---

<sup>437</sup> Winnicott D. (1982), p. 42.

<sup>438</sup> Winnicott D. (1982), p. 151.

soggettività. Nella settima seduta, però, viene compiuto un ulteriore passo in avanti. Come sempre, dal momento che è la sola attività che può compiere, Gabrielle gioca. Costruisce una barriera di casette a forma di *S* tra sé e D.W. poi pone dal proprio lato alcuni oggetti ben sparpagliati e dal lato del medico il camioncino che gli aveva precedentemente gettato contro. D.W. annota senza esitare che si tratta dell'instaurazione del proprio sé in antitesi a quello dell'analista. E non solo. Il sé di Piggie è pieno di oggetti. Di tanto in tanto alcuni passano dall'altro lato della barricata, e viceversa, «nessuno sa come» commenta la bambina. Così quando D.W. comincia a parlare delle cose che si trovano all'interno, Piggie completa la frase dicendo: «sì, delle cose chiuse a chiave»<sup>439</sup>. Si tratta evidentemente di cose che ancora non hanno voce ma il solo fatto che vengano visualizzate consente già alla bambina di sentirsi più sollevata. Piggie canticchia contenta e racconta degli episodi delle vacanze estive facendo ben attenzione a distinguere ciò che la riguarda da ciò che riguardava i suoi amichetti.

È attraverso piccoli e significativi passaggi di questo tipo, di notevole portata per la vita psichica di un bambino, che si può valutare l'efficacia o meno di una cura. Nel caso di Piggie le cose sembrano pian piano prendere forma. Anche il ruolo che la bambina assegna a sé stessa all'interno della cura e al Dott. Winnicott in quanto colui che la guarisce (ed è lì solo per lei), subisce delle modificazioni tali da consentire nelle ultime sedute il gioco della *riparazione*. Non è un caso che in uno stato avanzato della cura uno dei temi affrontati sia quello del poter “aggiustare” le cose, o nella cura analitica, le persone. In uno dei giochi della tredicesima consultazione da un treno giocattolo si stacca un pezzetto ma Piggie dice che può aggiustarlo da sola<sup>440</sup>. D.W. lo sottolinea: «tu puoi aggiustare da te, quindi non hai bisogno di me ora per aggiustare. E così io sono il Signor Winnicott». Era da un po' di tempo che Piggie non si riferiva più a D.W. chiamandolo Dott. Winnicott bensì Signor Winnicott<sup>441</sup> il che evocava nell'analista l'idea che Piggie stesse cominciando a recarsi da lui più per piacere che per

<sup>439</sup> «tuck away» nella versione inglese. Trad. it. p. 88.

<sup>440</sup> «I can mend it myself» nella versione inglese. Trad. it. p. 144.

<sup>441</sup> Il 10 ottobre del 1964, Gabrielle ha tre anni e un mese, arriva nello studio e dice: - «ho suonato tre volte Signor Winnicott». Nelle note leggiamo: «comincia a questo punto la ricorrente indicazione di un D.W. non terapeuta» p. 86.

essere guarita, o che comunque gli attribuisse diversi ruoli a seconda dei momenti. Il tema dell'aggiustare viene affrontato a vari livelli e rappresenta sia un'azione passiva come l'essere aggiustati che un'azione attiva come l'aggiustare i giocattoli. Si tratta di un *topic* che viene abbandonato e ritrovato a più riprese e secondo diversi registri. Ad esempio, giocando con i trenini Piggie comincia a canticchiare la canzoncina di Humpty-Dumpty in cui si parla dei cavalli del re e, come continua D.W., racconta del fatto che questi non possano aggiustare Humpty-Dumpty<sup>442</sup>. Poi Piggie ha dei problemi di riparazione con un giochino reale: un vagone del trenino si è staccato dalla locomotiva perché l'uncino è fuoriuscito. Piggie lo aggiusta con abilità e in seguito introduce l'elemento di giocare con piacere con il sig. D.W. dicendo che seppur le piacerebbe vederlo tutti i giorni non può farlo a causa degli impegni scolastici.

D.W. dice: «tu eri solita venire qui per essere aggiustata, ma adesso vieni perché ti piace. Quando venivi per essere aggiustata tu venivi, sia che dovevi andare a scuola sia che non dovevi, ma, adesso, che ti piace soltanto, non puoi venire così spesso. [...] c'è qualcosa di te da aggiustare oggi?»

Piggie: - No, non mi rompo più. Ora rompo le cose a pezzi. Questa vite è entrata.

D.W.: - sì l'hai aggiustata da te e tu puoi aggiustare te stessa.

(Poi mi chiese di aggiustare un treno con il quale era in difficoltà).

Piggie: - tu sei un dottore, un vero dottore. Ecco perché ti chiami dott. Winnicott.

D.W.: - Ti piace essere aggiustata o ti piace venire per piacere?

Piggie: - per mio piacere. Perché così posso giocare di più (disse questo in modo molto deciso).<sup>443</sup>

Per quanto in questo passo vengano considerati come separati : gioco, corpo, oggetti, riparazione, piacere e cura, sono elementi che si sovrappongono a ogni momento. L' intreccio di corpo giocato e aggiustato insieme, come è giocato e riparato insieme il trenino da cui è caduta la vite o che si è staccato dalla motrice, è la trama di cui si compone il tessuto dell'analisi infantile. La differenza tra riparare un'io sofferente

<sup>442</sup> «All the King's Horses cannot place Humpty-Dumpty as he was before». La *contine* (filastrocca) è riportata nell'edizione francese, p. 162. (trad. fra. 1980, Éditions Payot).

<sup>443</sup> Trad. it. p. 145-146.

e un trenino che cade a pezzi è sottilissima, soprattutto per un paziente così giovane. Allo stesso modo la barriera di cassette che crea lo spazio dell'io separato dallo spazio dell'io dell'altro rappresenta un appiattimento giocato delle soggettività linguistiche io/tu. Queste dimensioni possono arricchirsi e risultare ancora più efficaci quando, come abbiamo visto, si coopera nel gioco con piacere. In questa accezione il piacere non è semplicemente il gusto spensierato di mettere insieme pezzetti di legno o trenini giocattolo, bensì rimanda a uno spazio di mediazione condivisa. In esso, tacitamente, paziente e analista sono i pezzi collegati di uno scenario, quello ludico, che ingloba tutta una serie di termini e azioni che risultano significative per entrambi. La cura, poi, può dare risultati positivi, quando attraverso la creazione di queste dinamiche di *socializzazione del dolore*, i nodi del pensiero che generano nel paziente sentimenti di angoscia o spavento (il *babacar* e il nero per Piggie) vengono letteralmente dispiegati nel gioco e assumono una qualche valenza esplicitabile (es. il secchio "gravido" di oggetti che cadono). Piggie esce dallo studio il 28 ottobre del 1966 all'età di cinque anni e due mesi. È una bambina normale, il suo vocabolario è migliorato e gioca e interagisce con piacere.

### Appendice al capitolo 3

#### Autismo: un dibattito aperto.

Nel corso del 2012, anno in cui l'autismo è stato dichiarato in Francia: *grande cause nationale*, si è discusso molto di questa patologia e, soprattutto, del rapporto che intercorre tra essa e i metodi che attualmente esistono per curarla. Tra questi, a torto o a ragione, compare anche la psicoanalisi. In Francia la legittimità del metodo analitico ha movimentato accesi dibattiti e dato vita a una guerra mediatica tra scuole di pensiero differenti che si è concretizzata in pubblicazioni scientifiche<sup>444</sup> e divulgative<sup>445</sup>, in reportage televisivi<sup>446</sup> e in grandi eventi pubblici dedicati ad esperti e non<sup>447</sup>. Anche in Italia, tuttavia, probabilmente perché stimolati dalle polemiche d'oltralpe o dalle cifre sempre più allarmanti dell'incidenza della sindrome autistica (1 persona ogni 150) definita la malattia del secolo insieme all'Alzheimer, numerosi esperti si sono confrontati sul tema attraverso le pagine dei più importanti quotidiani nazionali. Se si ricostruisce brevemente il dibattito e si cercano di capire le ragioni di tali divergenze emerge qual è la vera posta in gioco nel momento in cui si privilegia un metodo e se ne esclude un altro. Non possiamo, infatti, raggiungere il nostro obiettivo, ovvero mettere alla prova il linguaggio nell'uso che se ne fa nella psicoanalisi – e più in particolare nella cura di casi come quelli dello spettro autistico – se non si fanno i conti con le critiche e con le avversioni a cui questo metodo è sottoposto. Solo comprendendo i meccanismi che stanno alla base dei metodi alternativi e dei modelli da essi proposti ci si può realmente soffermare sulla specificità di un paradigma, quello psicoanalitico, che presenta delle caratteristiche tali da rischiare certi punti oscuri della facoltà tipicamente umana della parola e della socialità che ne deriva.

---

<sup>444</sup> Danon-Boileau L. (2012), *Voir l'autisme autrement*, Odile Jacob, Paris; Ansermet F., Giacobino A. (2012), *Autisme à chacun son génome*, Navarin, Paris; Jordan B., *Autisme le gène introuvable. De la science au business.*, Ed. Seuil, Paris 2012; Barthélémy C., Bonnet-Brilhaut F., (a cura di) *L'autisme : de l'enfance à l'âge adulte*, Ed. Lavoisier, Paris 2012.

<sup>445</sup> V. articoli citati più in basso; dossier Cippa.

<sup>446</sup> *Le mur*, documentario di Sophie Robert realizzato nel settembre 2011; *Le cerveau d'Hugo* cine-documentario sull'autismo trasmesso sul canale a diffusione nazionale *France 2* il 27 novembre 2012; *Unes altres veus* film-documentario di Ivan Ruiz e Silvia Cortés realizzato nel dicembre 2012.

<sup>447</sup> *Autisme et psychanalyse*, convegno organizzato dall'Ecole de la Cause Freudienne il 6 e il 7 ottobre 2012 (<http://www.causefreudienne.net/agenda/evenements/journees-2012-autisme-et-psychanalyse>).

Il dibattito italiano (meno forte di quello francese e capiremo presto perché) si apre con un domenicale del *Sole24ore* datato febbraio 2012 in cui Gilberto Corbellini, storico della medicina, riprende la sentenza del Tribunale di Lille del 26 gennaio in cui Sophie Robert, regista del documentario *Le Mur. La psychanalyse à l'épreuve de l'autisme* viene condannata a risarcire con circa 50.000 euro, tre degli psicoanalisti intervistati. L'accusa che le era stata mossa era quella di aver manipolato e dunque distorto, per mezzo del montaggio, il senso delle parole degli intervistati. Secondo Corbellini la decisione presa dal tribunale francese non solo è frutto della censura ideologica dovuta alla «perniciosa influenza culturale e politica della psicoanalisi» ma riflette, altresì, il fatto che «gli psicoanalisti vogliono mantenere i privilegi e continuare ad abusare di un ruolo terapeutico evitando di confrontare le proprie teorie e metodi con quelli in uso nel resto del mondo civilizzato». Il 22 febbraio arriva la risposta sulle pagine di Repubblica. La penna è quella di Luciana Sica (Premio Musatti 2012) che introduce il “Manifesto” sottoscritto da quattro rappresentanti delle scuole di psicoanalisi più prestigiose d'Italia. Si tratta di Stefano Bolognini, presidente della Società Psicoanalitica e prossimo primo presidente italiano del IPA (International Psychoanalytical Association) fondata da Freud nel 1910, Simona Argentieri, didatta dell'Associazione Italiana di Psicoanalisi, Antonio Di Ciaccia, allievo di Lacan e curatore in Italia delle sue opere e Luigi Zoja, analista junghiano, autore di saggi pubblicati in più di dieci lingue.

Il documento è breve ma attraversa i nodi cruciali per la comprensione di una disciplina che viene sempre più confusa con una sorta di magia nera alla quale finiscono per rivolgersi solo i creduloni<sup>448</sup>. La psicoanalisi, affermano i quattro firmatari, è anzitutto una scienza a statuto speciale. Perfettamente al passo con i tempi, essa si presenta, infatti, come una «scienza polifonica critica e non conclusa» il cui obiettivo è quello di ripensare l'essere umano nella sua complessità fornendogli gli strumenti per definire sé stesso e la relazione con gli altri. Presente e attiva in tutti e cinque i

---

<sup>448</sup> Ricordiamo che in uno dei suoi articoli il prof. Corbellini aveva esplicitamente paragonato la psicoanalisi all'omeopatia, all'erboristeria e all'astrologia.



continenti, la psicoanalisi raccoglie la sfida della contemporaneità rispondendo al progressivo aumento di angosce, desideri inespressi e al rinchiudersi su sé stessi imposto dalla tecnologia con un appoggio reale che si fonda sul «lavorare insieme» del *setting* analitico. Quando si tratta di affrontare patologie psichiatriche più gravi o sindromi autistiche è chiaro che i trattamenti sono mirati e specifici e dunque la terapia che ne risulta non è quella del lettino come molti ingenuamente pensano e affermano. «Il nostro contributo riguarda di solito la gestione complessiva di casi in cui il paziente, la famiglia e gli stessi operatori della salute necessitano di un supporto che renda la loro dolorosa vicenda umana più comunicabile». È questo, a nostro avviso, il punto fondamentale di tutto l'articolo. Il paradosso di accusare la psicoanalisi di prendere in carico pazienti che non potrebbe curare si fonda sullo strano e grave malinteso secondo cui un bambino affetto d'autismo verrebbe curato così come si curerebbe un adulto nevrotico. Il contributo della psicoanalisi, al contrario, è molto più ampio e allo stesso tempo molto più specifico di quello che si pensa, il suo scopo è, come scrivono i quattro autori del "Manifesto", quello di preservare il «fattore umano» anche nelle patologie più gravi e più complesse.

Nonostante il chiarimento, tuttavia, Gilberto Corbellini pubblica un altro articolo di risposta ribadendo che quelli che contano sono solo i dati empirici e che «gli psicoanalisti non hanno prove a conferma delle loro teorie sulle cause dell'autismo e sul fatto che i loro criteri diagnostici e trattamenti siano altrettanto o più efficaci di quelli cognitivo-comportamentali che danno luogo a risultati quantificabili». Una scienza non può avere uno statuto speciale perché altrimenti si potrebbe accettare che un omeopata con le sue «pozioni di acqua distillata» curasse un'infezione batterica. A tutto questo Corbellini aggiunge che gran parte degli psicoanalisti vengono da scuole che si ispirano al pensiero di Lacan il quale è evidentemente «un impostore». Convinto che si tratti, dunque, di un'operazione politica atta ad accaparrarsi una fetta dei pazienti affetti da certe patologie, lo storico della medicina interpreta lo scritto dei quattro capiscuola di psicoanalisi come l'ennesimo tentativo italiano di mortificare la scienza.

Il problema che resta irrisolto se si prende per buono questo articolo, però, è: in che senso, allo stato attuale della ricerca (in vari ambiti), sia possibile parlare di risultati scientifici nel caso dell'autismo? È questo ciò di cui ci si dovrebbe occupare prima di puntare il dito contro la presunta non scientificità di una disciplina.

Per provare a rispondere a questo interrogativo c'è un altro articolo che vorremmo prendere in rassegna. Questa volta l'autore è lo psicoanalista Massimo Recalcati e il suo testo esce su *Repubblica* l'8 Marzo 2012 in risposta a quello del professor Corbellini. Ciò di cui si parla in questo scritto non riguarda l'efficacia della psicoanalisi nei soli casi di autismo, scrive Recalcati, perché in gioco c'è la legittimità e lo statuto di un'intera pratica che subisce l'attacco di un esercito composito: «la psicologia cosiddetta scientifica, le terapie cognitivo-comportamentali, l'industria dello psicofarmaco, la deriva iperpositivista delle neuroscienze, la psichiatria organicista, e, soprattutto, il "discorso del capitalista" che esige terapie le più brevi ed efficaci possibili per ripristinare il funzionamento dei suoi consumatori». Le osservazioni di Recalcati sono fortemente pertinenti e mettono in campo due ordini di problemi. Il primo è che non si può accusare la psicoanalisi di non essere rigorosa come una scienza esatta poiché «essa non è finalizzata ad aggiustare la macchina del corpo o del pensiero come avviene nella cura medica tradizionale» bensì, quella di analizzare il movimento deviante del desiderio inconscio del soggetto. «Lo psicoanalista accoglie innanzitutto la parola del soggetto senza censure, senza pregiudizi o giudizi morali, senza aspettative, senza pretese normalizzanti, e, soprattutto, senza imporre ad essa la propria». Ne risulta che quando si lavora con anoressiche, psicotici, tossicomani o bambini autistici, pur intervenendo negli ospedali, nelle istituzioni di salute mentale e nelle comunità terapeutiche, gli psicoanalisti fungono da anticorpo a quella che Recalcati chiama la «medicalizzazione della vita di cui il nostro tempo ha fatto un nuovo e pericoloso idolo». Il tentativo non è quello di sostituirsi alla medicina o agli altri metodi di cura, bensì quello di completarli, di integrarli con quell'attenzione al soggetto che è esclusiva della psicoanalisi. Il secondo problema sollevato da Recalcati è quello che si chiede se dietro l'accusa alla psicoanalisi e alla sua presunta monopolizzazione (e relativa

inefficacia) nella cura di certe patologie ci siano dati confermati o, piuttosto, conflitti politici e di mercato. In Francia la cosa si è risolta in maniera nettamente contraria alla pratica analitica. Perché? Nello stesso mese di Marzo la Haute Autorité de Santé si è pronunciata contro la psicoanalisi facendola etichettare come pratica «non recommandée» (non raccomandata) nella cura dei cosiddetti TED (Troubles envahissants du développement o disturbi invasivi dello sviluppo) a cui appartiene anche l'autismo.

In Italia la situazione non è meno grave, anzi, mentre in Francia la maggioranza dei praticanti mette comunque in opera un approccio pluridimensionale qui da noi la psicoanalisi non è nemmeno menzionata tra i trattamenti più o meno raccomandati. Secondo la *Linea Guida 21* dell'Istituto Superiore della Sanità<sup>449</sup>, al primo posto della lista dei trattamenti raccomandati per la cura dei disturbi dello sviluppo come l'autismo c'è proprio il metodo ABA (Applied Behaviour Intervention) fondato su un approccio educativo comportamentista. Questo viene sistematicamente applicato nelle scuole<sup>450</sup> ma forse pochi sono a conoscenza dell'origine di tale metodo e delle polemiche che esso ha suscitato nel mondo dell'autismo.

A fondarlo, negli anni '60, fu il dott. Ivar Lovaas dell'Università di California e Los Angeles (UCLA). «Qualche anno prima egli si era dedicato allo studio del cambiamento dei comportamenti dei bambini la cui condotta era giudicata strana ed imbarazzante da genitori e coetanei. Si trattava del *Feminine Boy Project* (progetto ragazzi effeminati) che aveva come scopo quello di [...] prevenire o ostacolare l'omosessualità»<sup>451</sup>. I ragazzi che vennero trattati con questo metodo divennero bisessuali e all'età di 18 anni uno di loro tentò il suicidio<sup>452</sup>. Al *Feminine Boy Project*, però, seguì il finanziamento per il YAP (*Young Autist Project*) che questa volta mirava alla “normalizzazione” dei bambini affetti da autismo. Secondo una nota ricercatrice

<sup>449</sup> *Linea Guida 21, Il trattamento dei disturbi dello spettro autistico nei bambini e negli adolescenti*, ottobre 2011, consultabile su [www.snlg-iss.it](http://www.snlg-iss.it).

<sup>450</sup> Ricordiamo che in Italia la legge prevede che i portatori di handicap siano integrati nei normali livelli scolastici: scuola dell'obbligo e scuole superiori; Cfr. Mangiarotti C. (2013), *La Raccomandazione de bonne pratique della HAS e la Linea Guida 21 dell'ISS: un confronto* in Laurent. E (2013).

<sup>451</sup> Laurent E. (2012), p. 164.

<sup>452</sup> Ivi, p. 165.

autistica canadese, infatti, esso si fonda sullo stesso principio del primo progetto: sopprimere i comportamenti che vengono considerati devianti da uno sviluppo normale<sup>453</sup>. Questo porta gli educatori ad applicare una pratica il cui unico obiettivo è quello di uniformare a una presunta “normalità” il comportamento dei pazienti attraverso un metodo fondato sulla ripetizione di schemi comportamentali e sull’applicazione di punizioni. Ecco perché la ricercatrice Michelle Dawson, parla dell’etica esecrabile di tale progetto e denuncia il fatto che l’apparente tasso di riuscita si fonda su una forte disonestà scientifica. La rieducazione comportamentale a volte appare efficace ma implica l’imposizione di condotte spesso dolorose per il bambino autistico e ne appiattisce la specificità su canoni cosiddetti “normali”. La domanda allora diventa: a cosa siamo disposti a rinunciare per avere un bambino che assomigli il più possibile a uno che presenta uno sviluppo tipico?

Relativamente alla questione dell’efficacia un altro punto da sollevare è: la brevità delle terapie e la presunta rispondenza del paziente sul breve termine può essere l’unico criterio per giudicare l’efficacia di un trattamento? Forse i dati per così dire “scientifici” riportati per esprimere tale sentenza e per escludere definitivamente la pratica analitica dall’occuparsi di tali patologie non sono così chiari e spesso si scagliano più semplicemente contro un’idea obsoleta e distorta del trattamento psicoanalitico stesso.

Un’altra questione fondamentale, poi, è la seguente: quali sono i vantaggi dell’industria dello psicofarmaco se si propende per un tipo di terapia piuttosto che per un altro? E ancora, si può definire un paziente con le stesse categorie con cui si definisce un consumatore? Questi e altri interrogativi vengono spesso sottaciuti quando ci si nasconde dietro la bandiera della scientificità. Il problema è che di scientificità, nel caso di alcune patologie della mente come l’autismo, si può parlare ma a patto di non credere che esista un metodo di analisi che prevede l’individuazione di una causa univoca che scatena la patologia e la possibilità altrettanto univoca di rispondere a

---

<sup>453</sup> Dawson M., *The misbehaviour of behaviourist. Ethical challenge to the autism-ABA industry*, 18 gennaio 2004, personal blog.

quella causa invertendone la spinta e dunque portando alla guarigione<sup>454</sup>.

---

<sup>454</sup> Cfr. paragrafo 3.1.2 di questo lavoro.

## Conclusioni

Quali sono le ragioni per cui gli psicoanalisti si sono sempre occupati di arte? Da questa questione hanno preso vita le riflessioni contenute nella presente tesi. L'esigenza di rispondere a tale interrogativo ci ha portato a formulare l'ipotesi per cui al fondo di un'evidente relazione tra la psicoanalisi e il mondo dell'arte (e dunque della disciplina dell'estetica) ci sia un certo uso del linguaggio e una certa attitudine nei confronti della comprensione dello stesso. Dopo aver percorso diverse tappe in cui questa ipotesi è stata confermata con più o meno forza e da punti di vista spesso eterogenei, siamo giunti alla conclusione che oltre al problema linguistico occorre contemplare un altro importante elemento per far sì che il quadro teorico risultasse completo, ovvero, quello della *corporeità* (sensoriale e linguistica). Come si è potuto vedere nel capitolo dedicato al rapporto tra *estetiche* e psicoanalisi e agli scritti sull'arte di Freud, ma ancor di più, come è emerso dall'analisi dei brani dei casi clinici<sup>455</sup>, il nesso tra analisi ed estetica non si esplica nel solo uso della parola, bensì nel fatto che essa è *agita* da e su un corpo e che è essa stessa a farsi corpo sensibile. Se l'essere umano si ammala perché è *corpo* e non organismo, solo nella psicoanalisi è possibile scorgere questa dimensione della parola-corporea attraverso la cura di malattie di cui solo un essere simbolico può soffrire. Ciò che ci ha interessato, allora, è stato di vedere come con l'ausilio dell'apparato teorico della psicoanalisi e di quello ad essa affine dell'estetica, si potesse tener conto di certi aspetti della natura umana che le sono propri e che sono strettamente legati al linguaggio e al suo corpo linguistico. Adottando questa prospettiva è stato possibile considerare certi atti linguistici non solo come legittimi, ma come rappresentativi della natura della nostra specie e del modo tipicamente umano di stare al mondo.

Tra questi ci sono i versi dei poeti: «Que os teus atos sejam a estátua da renúncia, os teus gestos o pedestal da indiferença, as tuas palavras os vitrais da

---

<sup>455</sup> Cfr. capitolo 3 dedicato a Sammy, Piggie e ad alcune particolari patologie dell'infanzia legate alle funzioni sociali.

negação<sup>456</sup>». Attraverso alcune parole, come accade nei versi di Fernando Pessoa, si possono creare associazioni tra elementi che naturalmente verrebbero separati. Il poeta può evocare le azioni di una statua per quanto si tratti di un evento smentito dalla percezione e può parlarci di gesti che si ergono sul piedistallo dell'indifferenza. Che dire poi delle parole che evocano la policromia delle vetrate di una chiesa e si fanno negazione? Quale sarebbe il rapporto tra il 'no' e una finestra decorata? Da un punto di vista *linguistico* tutto questo non ci sorprende più di tanto, anzi, ci soffermiamo ad ammirarne la bellezza. Il poeta sembra rimandarci a una dimensione particolare in cui il linguaggio si emancipa da una funzione puramente referenziale e, umilmente, tenta di dare voce al sacro (non a caso il titolo del frammento in cui il passo si trova è *Nossa senhora do silêncio*<sup>457</sup>). Se la dimensione del sacro esige il rispetto del non proferimento l'unico modo di avvicinarvisi sembra proprio quello di usare una parola che si *neghi* nello stesso momento in cui viene pronunciata o scritta, che annulli ogni operazione di referenza e metta in scena quel vuoto<sup>458</sup> che sarebbe proprio del linguaggio umano. Così in una sorta di preghiera indicibile alla «Madonna del silenzio», il poeta scrive la sua «Ladainha de Desassossego»<sup>459</sup> evocando le rinunciarie azioni di una statua e i suoi gesti immobili dall'alto del suo piedistallo, nonché le parole negate, come la luce che passa dalle fitte e colorate vetrate di una chiesa. Non si tratta di un uso scorretto della lingua, ma come si fa a coglierne il senso?

Il problema che sorge di fronte a questi “eventi” linguistici è lo stesso che Octave Mannoni si poneva di fronte ai versi del poeta Mallarmé: «fino a che punto possiamo spingere la comprensione?».<sup>460</sup>

Da un lato ci verrebbe da dire che si tratta di frasi limite in cui, per certi versi, è chiaro come il linguaggio venga utilizzato in maniera in qualche modo inappropriata.

---

<sup>456</sup> «Che le tue azioni siano la statua della rinuncia, i tuoi gesti il piedistallo dell'indifferenza, le tue parole le vetrate della negazione», Pessoa F., *O livro do desassossego*, ed. Assírio & Alvim 2011, Lisboa, p. 419.

<sup>457</sup> *Madonna del silenzio*.

<sup>458</sup> Quel vuoto di cui abbiamo parlato nel corso della tesi nei termini di scarto tra detto e mondo, tra proferimento e pensiero, parola e inconscio, poesia e ignoto.

<sup>459</sup> Ivi, «Litania di Inquietudine».

<sup>460</sup> Mannoni O. (1994), p. 55.

Per spiegarle, allora, bisognerebbe far riferimento all'imperfezione delle lingue. Dall'altro lato, però, sappiamo bene che non è così e che non sentiamo alcun imbarazzo quando il poeta scrive: «És o que falta a tudo. És o que a cada coisa falta para a podermos amar sempre. [...] Ilha longínqua que a bruma nunca deixa ver ... »<sup>461</sup>. Ancora una volta, la definizione di ciò a cui si rivolge l'esasperata parola, la frammentata litania, resta sfumata e "nebbiosa"; ciò che manca definisce ciò che è assente e invisibile, nascosto dietro un fitto strato di nebbia che lo sguardo non riesce a penetrare. Il vero «tesoro» della poesia non si trova nel significato, questo è solo una circostanza, dice Mannoni. Più che di fronte a un contenuto concreto, a qualcosa a cui riferirsi, si assiste a un'illusione «e il piacere consiste solo nell'essersi lasciati illudere dalle parole»<sup>462</sup>. Da quelle parole che parlano senza designare né contornare qualcosa. Ma come funzionano allora queste parole?

La piacevole illusione della poesia, alla quale tanto facilmente ci si abbandona, ci porta ad avvicinarci irrimediabilmente al problema della natura del linguaggio umano e a ciò che relativamente ad esso consideriamo come *significato* e *comprensione*. Se la parola poetica richiede altre "griglie di pensiero" per essere valutata, queste non sono di certo, come suggerito da Mannoni, quelle del *linguista positivista* per cui ogni frase sarebbe interpretabile e analizzabile attraverso una traduzione o una parafrasi. Sappiamo bene che accompagnando una frase poetica con una traduzione in prosa, quella perderebbe immediatamente tutto il suo interesse.

Per mantenere la magia e l'illusione preziosa della poesia, occorrerebbe, allora, attenersi alle parole stesse ascoltandole nel loro funzionamento quasi come in una sorta di processo automatizzato e spontaneo. Riprendendo l'espressione di Mallarmé per cui il vero mistero sarebbe nelle lettere, Mannoni sottolinea infatti che la poesia si potrebbe "cogliere" e "comprendere" solo trattando le parole così come venivano trattate nell'infanzia, ovvero, come suoni, filastrocche, cose con cui giocare. La poesia, in tale

---

<sup>461</sup> «sei ciò che manca a tutto. Ciò che ad ogni cosa manca perché la potessimo amare [...]. Isola longilinea che la foschia non lascia mai intravedere», Pessoa F., *O livro do desassossego*, ed. Assírio & Alvim 2011, Lisboa, p. 423.

<sup>462</sup> Mannoni O. (1994), p. 54, *corsivo mio*.



prospettiva, farebbe rivivere al fruitore un aspetto del linguaggio che sarebbe «biograficamente arcaico»<sup>463</sup>. È chiaro che in questa analisi Mannoni fa riferimento a una serie di nessi categoriali che appartengono alla psicoanalisi e che gli servono da strumenti per portare avanti l'ipotesi di uno stretto legame tra il modo in cui la comprensione avviene in questa pratica e il modo in cui ci si avvicina all'arte e in questo caso particolare, alla poesia. Le modalità con cui si "ascolta" un poema assomigliano fortemente alle modalità con cui si "ascolta" un paziente. Lo abbiamo visto nell'analisi dei casi clinici nei paragrafi precedenti<sup>464</sup> e nella parte della tesi in cui abbiamo postulato la nozione di *attenzione estetica*<sup>465</sup>. È proprio su questo tipo di terreno che si gioca la partita della comprensione analitica ma questa non riguarda solo la "passività" dell'ascolto o della fruizione bensì anche la fase del proferimento. Da un lato, dunque, abbiamo cercato di considerare le analogie, o – come dice Freud nel saggio dedicato alla *Gradiva* di Jensen – le *alleanze* tra poeti e analisti. Per quanto i loro metodi possano apparire divergenti entrambi sono mossi da «un'esigenza comune [...]: tenere il discorso il più vicino possibile al luogo dove l'essere diviene nella lingua [...] che è per il poeta l'ignoto e per l'analista l'inconscio»<sup>466</sup>. Dall'altro lato abbiamo cercato di considerare il risultato dello scambio dialogico come qualcosa di *altro* che si genera attraverso l'interpretazione e l'ascolto reciproco ma che, in qualche modo, non coincide né con la parola dell'analista né con quella del paziente ma «inaugura tra i due interlocutori una comunità nuova di linguaggio»<sup>467</sup>. Così abbiamo cercato di mostrare come la parola analitica non venga usata per designare un senso nascosto ma consenta, al contrario, al *senso* ancora assente che la anima di farsi corpo. Tutto questo ha gettato i presupposti perché si potesse parlare di una comprensione *sui generis* in cui risultava

---

<sup>463</sup> Mannoni O. (1994), p. 57.

<sup>464</sup> Cfr. Cap. 3 di questo lavoro.

<sup>465</sup> Cfr. P. 58 di questo lavoro.

<sup>466</sup> Rolland J.-C. (2006), p. 106.

<sup>467</sup> Rolland J.-C. (2006), p. 98. Cfr. anche la nozione di *chimère* di De M'Uzan M. (1977). Cfr. Freud S. (1937) per la nozione di costruzione nell'analisi. Cfr. il paragrafo dedicato al caso di Sammy.

necessario porre l'accento sull'aspetto sensoriale della parola<sup>468</sup>. Per questa ragione il ricorso al mondo dell'estetica ha consentito di rischiararne il funzionamento:

dans la poésie il est essentiel que la limpidité naturelle du terme soit troublée pour que l'énoncé puisse agir par sa sémantique du langage "tout clair" mais en éveillant des résonances "affectives", grâce à la disposition que le poète a imposée à la matière des mots [...]. Il appartient au signifiant de se faire complètement oublier au bénéfice du signifié [...]; mais cet usage qui vise à le détourner de sa fonction proprement linguistique de communication, au bénéfice de son pouvoir expressif exige [...] que la substance linguistique soit, par des arrangements spéciaux, surchargée de valeur sensible<sup>469</sup>.

Quando questa parola "funziona"<sup>470</sup> non è perché ha permesso a un ricordo di risalire in superficie<sup>471</sup> o perché ha indicato e comunicato un oggetto o un sentimento specifico, bensì, perché si è fatta quella che Rolland chiama una «parola *remémorante*» o, come direbbe Freud, una *Erinnerung*<sup>472</sup>. Un ricordo elaborato, non nel senso di qualcosa che si ripete ma di «qualcosa che apre la via della riconciliazione con il materiale rimosso»<sup>473</sup>. Una nuova esperienza, dunque, come l'*Erfahrung* della finzione letteraria che per i romantici era la più intensa e la più ispirata esperienza vitale.

Una parola funziona, allora, proprio perché consente un'elaborazione, come quella degli artisti che:

(nel caso della tragedia) non risparmiano agli spettatori le più penose sensazioni, anche se poi il pubblico le vive come fonte di notevole godimento. Una bella dimostrazione che,

<sup>468</sup> Cfr. Freud S. (1900), (1901), (1905b), e cfr. capitolo 1 di questo lavoro.

<sup>469</sup> «nella poesia è normale che si operi a discapito della trasparenza dei termini per consentire all'enunciato di agire attraverso la semantica di un linguaggio "tutto chiaro" ma evocando risonanze "affective" grazie alla disposizione che il poeta ha imposto alla materia delle parole [...]. È compito del significato di farsi dimenticare a beneficio del significante [...]; ma questo uso che mira a manipolare la sua funzione propriamente linguistica e comunicativa, a beneficio del suo potere espressivo, esige [...] che la sostanza linguistica sia, attraverso degli arrangiamenti speciali, caricata di valore sensibile» Lyotard J.-F. (1978), p. 79.

<sup>470</sup> Ad es.: la poesia è apprezzata per la sua spicua bellezza, Norbert della *Gradiva* di Jensen guarisce dal delirio grazie alle parole di Zoe Bertgang, Piggie "gioca" a contrapporre il suo Io a quello dell'analista ecc ...

<sup>471</sup> Cfr. Freud S. (1910). Cfr. capitolo 2 di questo lavoro, il paragrafo dedicato al caso di Leonardo da Vinci.

<sup>472</sup> Questo termine non è da confondersi con *Deckerinnerung* che significa invece 'falso ricordo' o 'ricordo di copertura' e che come spiega Freud in *Psicopatologia della vita quotidiana* è un sintomo tale e quale a un lapsus. Cfr. capitolo 1 di questo lavoro, l'esempio di Botticelli-Boltraffio.

<sup>473</sup> Freud S. (1914), p. 1908.

malgrado il dominio del principio del piacere, esistono sempre possibilità e mezzi a che ciò che è per sé spiacevole possa trasformarsi in qualcosa che possa essere elaborato psichicamente<sup>474</sup>.

Ogni rielaborazione (del ricordo indelebilmente perduto), allora, è un'esperienza nuova che come ogni tentativo di circoscrizione dell'ignoto (nell'arte ad esempio), lascia fuori di sé un che di indeterminato. Solo laddove si metta il paziente nella posizione di superiorità<sup>475</sup> della situazione contingente e di tolleranza di questa "perdita" gli verrà consentito «di riconoscere in tutto ciò che gli appare come realtà il riflesso rinnovato di un passato dimenticato»<sup>476</sup>. Così, egli sarà in grado di sorvolare gli avvenimenti in quanto tali (o nella poesia il presunto riferimento delle parole) e di astenersi, in un certo qual modo, dalle spiegazioni; come se si lasciasse andare nella corrente di un fiume ritrovando, paradossalmente, nella perdita dei propri confini il sentimento di integrità del proprio io. Ancora una volta, per cercare di capire le indicibili sensazioni di cui solo il corpo umano può essere protagonista grazie alla parola, ci affidiamo al poeta:

Pensar, ainda assim, é agir. Só no devanelo absoluto, onde nada de ativo intervém, onde por fim até a nossa consciência de nós mesmos se atola num lodo – só aí, nesse morno e húmido não ser, a abdicação da ação competentemente se atinge. Não querer compreender, não analisar ... Ver-se como à natureza; olhar para as suas impressões como para um campo – a sabedoria é isto<sup>477</sup>.

<sup>474</sup> Freud S. (1920), p. 2289. Freud si sta riferendo anche al gioco del bambino che "ricordando" elabora il suo "dolore" per l'assenza temporanea della madre lanciando il filo con attaccato il rocchetto e mettendo in scena la scomparsa e la ricomparsa del genitore.

<sup>475</sup> Nella versione italiana di Freud S. (1920) viene utilizzata la parola 'distacco'. Rolland J.C. (2006) p. 37, riprende invece il termine tedesco usato da Freud *Überlegenheit* che in francese si traduce con *surplombement* ed assomiglia di più all'italiano 'superamento' e/o (posizione di) 'superiorità'.

<sup>476</sup> Freud S. (1920), p. 2290.

<sup>477</sup> «Pensare così è agire. Solo nella *reverie* assoluta, dove niente di attivo interviene, dove anche la coscienza di noi stessi infine si impantana in una palude – solo lì, in questo tiepido e umido non essere, si attinge l'abdicazione competente dell'azione. Non voler comprendere, non analizzare ... vedersi come la natura; guardare alle proprie impressioni come a un campo aperto – la saggezza è questo», Pessoa F. *O livro do desassossego*, ed. Assírio & Alvim 2011, Lisboa, p. 223.

## Bibliografia

Agosti S., (2004), *Le forme del testo. Linguistica semiologia psicoanalisi*, Cisalpino I.E.U. Milano.

Albano L. (1987), (a cura di), *Il divano di Freud. Memorie e ricordi dei pazienti di Sigmund Freud*, Pratiche Editrice, Parma.

Ansermet F. et Giacobino A. (2012), *Austisme à chacun son génome*, Navarin Le champ Freudien, Paris.

Ansermet F. et Magistretti P. (2004), *A chacun son cerveau : plasticité neuronale et Incoscient*, Odyle Jacob, Paris.

Ansermet F. et Magistretti P. (2010), *Neurosciences et psychanalyse : une rencontre autour de la singularité*, Odyle Jacob, Paris.

Anzieu D. et al. (1977), *Psychanalyse et langage*, Editions Bordas, Paris, trad. it. *Psicoanalisi e linguaggio. Dal corpo alla parola*, Edizioni Borla, Roma 1980.

Arrivé M. (1994), *Langage et psychanalyse, linguistique et inconscient. Freud, Saussure, Pichon, Lacan*, Presses Universitaires de France, Paris, trad. it. *Linguaggio e psicoanalisi, linguistica e inconscio. Freud, Saussure, Pichon, Lacan*, Spirali, Milano 2005.

Arrivé M. ; Normand C. (2013), (a cura di), *Linguistique et psychanalyse*, II ed., Hermann Ed., Paris.

Arrivé M. (2003), *Langage et inconscient chez Freud : représentations de mots et représentations de choses*, in «Cliniques méditerranéennes», 2/2003 (n° 68), p. 7-21.

Asperger, H. (1944), *Die autistische Psychopaten im Kindesalter*. Archiv für psychiatrie und nervenkrankheiten, trad. ingl. *Autism and Asperger's Syndrome*, a cura di Uta Frith, Cambridge University Press, Cambridge 1991.

Assoun P.-L. (1992), *Représentations de mot et représentations de chose chez Freud: pour une métapsychologie du langage*. In «Histoire épistémologie Langage», Tome 14, fascicule 2 pp- 259-279.

Attwood A., Frith U., Hermelin B. (1988), *The understanding and use of interpersonal gestures by autistic and Down's syndrome children*, in «Journal of Autism and Development Disorders», 18, pp. 241-257.

Austin J. L. (1962), *How to do Things with Words*, Urmson, trad. it. *Come fare cose con le parole*, Marietti, Genova 1987.

Bailey, A., Le Couteur, A., Gottesman, I., et al. (1995), *Autism as a strongly genetic disorder: evidence from a British twin study*, in «Psychol Med», vol. 25.

Baron-Cohen S. et al. (2000), *Understansign Other Minds I: Perspectives from Autism*, Oxford University press, Oxford.

Barthélémy C., Bonnet-Brilhault F. (2012), *L'autisme: de l'enfance à l'âge adulte*, Ed. Lavoisier, Paris.

Baudouin C. (1929), *Psychanalyse de l'art*, trad. it. *Psicoanalisi dell'arte*, Guaraldi, Rimini 1972.

Bellemin Noel J. (1983), *Gradiva eu pied de la lettre : relecture du roman de W. Jensen dans une nouvelle tradition*, Presses Universitaires de France, Paris.

Bellemin-Noel J. (1978), *Psychanalyse et littérature*, Presses Universitaires de France, Paris.

Benveniste Emile (1956), *Remarques sur la fonction du langage dans la découverte freudienne*, in *Problèmes de linguistique générale*, 1966, Gallimard, Paris, trad. it. *Note sulla funzione del linguaggio nella scoperta freudiana*, in *Problemi di linguistica generale*, Il Saggiatore, Milano 1994.

Berge A. et al. (1962), *Entretiens sur l'art et la psychanalyse*, Atti del convegno di Cerisy-la-Salle, Paris-La Haye, Mouton 1968.

Bersani L. (1986), *The Freudian Body. Psychoanalysis and Art*, Columbia University Press, New York.

Bertrand J. (2012), *Autisme, le gène introuvable : de la science au business*, Ed. du Seuil, Paris.

Bessis H. – Clancier A. (1980), (a cura di), *Psychanalyse des arts de l'image*, Atti del convegno di Cerisy, Editions Clancier-Guénaud, Paris 1981.

Bleuler E. (1911), *Dementia praecox, oder gruppe der schizophrenien. Handbuch der Psychiatrie*, Leipzig und Wien, Franz Deuticke, trad. ingl. *Demetia Praecox or the Group of Schizophrenias*, International University Press, Oxford 1950.

Bollas C. (1987) *The shadow of the object : psychoanalysis of the Unthought Known*, Free Association Books London; trad. it. *L'ombra dell'oggetto. Psicoanalisi del conosciuto non pensato*, Borla, Roma 2007.

Bollas C., "The Aesthetic Moment and the Search for Transformation", *The Annual of Psychoanal.*, 385-394, 1987.

Chauvet E. (2012), *L'indication comme première interprétation* in «Revue Française de Psychanalyse», *L'interprétation dans la cure avec l'enfant*, Tome LXXVI.

Chessegue-Smirgel J. (1971), *Pour une psychanalyse de l'art et de la créativité*, Payot Paris; trad. it. *Per una psicoanalisi dell'arte e della creatività*, Cortina Editore, Milano 1989.

Chianese D., Fontana A. (2012), (a cura di), *Per un sapere dei sensi. Immagini ed estetica psicoanalitica*, Alpes, Roma.

Cimatti F. (2004), *Mente segno e vita*, Carocci, Roma.

Cimatti F. (2012), *Psicoanalisi e natura umana*, in «Rivista di Psicoanalisi», 2012, LVIII, 2.

Cimatti F., Lucchetti A. (2013), (a cura di), *Corpo, linguaggio e psicoanalisi*, Quodlibet, Roma.

Coblence F. (2010), *La vie d'âme. Psyché est corporelle, n'en sait rien*, in «Revue Française de Psychanalyse», Tome LXXIV, n. 5.

Culioli A. (1999), *Pour une linguistique de l'énonciation*, Ophrys, Paris.

Danon Boileau L. (1987), *Le sujet de l'énonciation. Psychanalyse et linguistique.*, Ophrys, Paris, II ed. 2007.

Danon Boileau L. (1995), *L'enfant qui ne disait rien*, Calmann-Lévy, Paris, II. Ed. Odile Jacob, Paris 2010, trad. it. *Il bambino che non diceva nulla*, Mimesis, Milano 2013.

Danon-Boileau L. (2004), *Trouble du langage et de la communication chez l'enfant*, coll. «Que sais-je ?», Presses Universitaires de France, Paris.

Danon Boileau L. (2007), *La parole est un jeu d'enfant fragile*, Odile Jacob, Paris.

Danon-Boileau, (2007), *La force du langage* in «Revue Française de Psychanalyse», *La cure de parole*, Tome LXXI.

Danon-Boileau L. (2012), *Les enjeux économiques de l'interprétation à l'enfant autiste* in «Revue Française de Psychanalyse», Tome LXXVI.

Danon-Boileau L. (2012), *Voir l'autisme autrement*, Odile Jacob, Paris.

De Lillo M. (2005), *Freud e il linguaggio. Dalla neurologia alla psicoanalisi*, Pensa Multimedia, Lecce.

De M'Uzan M. (1977), *De l'art à la mort. Itinéraire psychanalytique*, Gallimard, Paris.

De M'Uzan M. (1996), *La bouche de l'Inconscient*, Gallimard, Paris.

Di Benedetto A. (1989), *La psicoanalisi e l'infinito nell'arte. Ricerca di un linguaggio aperto verso l'inconscio*, in Bria P. (a cura di), *Il pensiero e l'infinito*, Teda, Castrovillari.

Di Benedetto A. (1995), *Come udire il non dire*, in Di Marco G. (a cura di), *Creatività Psicopatologia Arte*, Teda, Castrovillari.

Di Benedetto A. (2000), *Prima della parola. L'ascolto psicoanalitico del non detto attraverso le forme dell'arte*, FrancoAngeli, Milano.

Eissler K. R. (1962), *Leonardo da Vinci, Psychanalytic notes on the enigma*, Hogart Press, London.

Ferrari S. (1985), *Psicoanalisi, Arte e Letteratura*, Pratiche, Parma.



Ferro A., Molinari E. (2012), *Une arche pour survivre au déluge émotionnel* in «Revue Française de Psychanalyse», *L'interprétation dans la cure avec l'enfant*, Tome LXXVI.

Folstein, S., Rutter, M. (1977), *Infantil autism: a genetic study of 21 twins pair*, in «J Child Psychol Psychiatry», vol. 18, p. 297-321.

Fornari F. (1979), *Fondamenti di una teoria psicoanalitica del linguaggio*, Bollati Boringhieri, Torino.

Freud S. (1891), *Zur Auffassung der Aphasien*, Franz Deuticke, Leipzig und Wien, trad. it., *L'interpretazione delle afasie. Uno studio critico*, a cura di Francesco Napolitano, Quodlibet, Macerata 2010.

Freud S., Breuer J. (1892-1895), *Studien über Hysterie*, Franz Deuticke, Leipzig und Wien, trad. it., *Studi sull'isteria*, in Opere 1886-1921, Newton Compton, Roma 2010.

Freud S. (1895), *Entwurf einer Psychologie*, in *Aus dem Anfängen der Psychoanalyse*, hrsg. M. Bonaparte, A. Freud, E. Kris, Imago, London 1950, trad. it., *Progetto di una psicologia scientifica*, in Opere, vol. 2, Bollati Boringhieri, Torino 1968, pp. 193-284

Freud S. (1899), *Über Deckerinnerungen*, Monatsschrift für Psychiatrie und Neurologie 6. Trad. it., *Ricordi di copertura*, in Opere 1886-1921, Newton Compton, Roma 2010.

Freud S. (1900), *Die Traumdeutung*, Franz Deuticke, Leipzig und Wien, trad. it., *L'interpretazione dei sogni*, in Opere 1886-1921, Newton Compton, Roma 2010.

Freud S. (1901), *Zur Psychopathologie des Alltagslebens*, trad. it., *Psicopatologia della vita quotidiana*, in Opere 1886-1921, Newton Compton, Roma 2010.

Freud S. (1905b), *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, trad. it., *Il motto di spirito e le sue relazioni con l'inconscio*, in *Opere 1886-1921*, Newton Compton, Roma 2010.

Freud S. (1907), *Der Wahn und die Traume* in W. Jensen *Gradiva*, in *Schriften zur angewandten Seelenkunde*, Leipzig und Wien, trad. it., *Delirio e sogni nella Gradiva di Jensen*, in *Opere 1886-1921*, Newton Compton, Roma 2010.

Freud S. (1908), *Der Dichter und das Phantasieren* in «Neue Revue», 1, trad. it., *Il poeta e la fantasia*, in *Opere 1886-1921*, Newton Compton, Roma 2010.

Freud S. (1909), *Analyse der Phobie eines funfjahrigen Knabnen*, in «Jarhbuch fur psychoanalytische und psychopatologische Forschungen», 1, trad. it., *Il caso del piccolo Hans. Analisi di una fobia in un bambino di cinque anni*, in *Opere 1886-1921*, Newton Compton, Roma 2010.

Freud S. (1909), *Bemerkungen uber einen Fall von Zwangsneurose*, in «Jarhbuch fur psychoanalytische und psychopatologische Forschungen», 1, trad. it., *Il caso dell'uomo dei topi. Osservazioni su un caso di nevrosi ossessiva*, in *Opere 1886-1921*, Newton Compton, Roma 2010.

Freud S. (1910), *Uber Psychoanalyse*, Lipsia e Vienna, Deuticke, trad. it., *Sulla psicoanalisi. Cinque conferenze* in *Opere 1886-1921* Newton Compton, Roma 2010.

Freud S. (1910), *Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci*, Lipsia e Vienna, Deuticke, trad. it., *Un ricordo d'infanzia di Leonardo Da Vinci*, in *Opere 1886-1921* Newton Compton, Roma 2010.

Freud S. (1911), *Psychoanalytische Bemerkungen uber einen autobiographisc beschriebenen Fall von Paranoia (Dementia Paranoides)*, in «Jarhbuch fur psychoanalytische und psychopatologische Forschungen», 3, trad. it., «*Il caso di*

*Schreber*». *Osservazioni psicoanalitiche sul resoconto autobiografico di una caso di paranoia (dementia paraoides)* in Opere 1886-1921 Newton Compton, Roma 2010.

Freud S. (1912), *Ratschlage fur den Arzt bei der psychoanalytischen Behandlung*, in «Zentralblatt fur Psychoanalyse», 2, trad. it., *Raccomandazioni al medico sul trattamento psicoanalitico* in *Consigli al medico nel trattamento analitico*, in Opere 1886-1921 Newton Compton, Roma 2010.

Freud S. (1913), *Marchenstoffe in Traumen*, in «Internationale Zeitschrift fur atztliche Psychoanalyse», 1, trad. it., *Materiale fiabesco nei sogni*, in Opere 1886-1921 Newton Compton, Roma 2010.

Freud S. (1913a), *Der Moses des Michelangelo*, in «Imago», 3, trad. it., *Il Mosè di Michelangelo*, in Opere 1886-1921, Newton Compton, Roma 2010.

Freud S. (1914), *Uber Fausse Reconnaissance (Déjà raconté) wahrend der psychoanalytischen Arbeit*, in «Internationale Zeitschrift fur atztliche Psychoanalyse», 2, trad. it., *Falso riconoscimento (Déjà raconté) nel trattamento psiconalitico*, in Opere 1886-1921, Newton Compton, Roma 2010.

Freud S., (1914), *Zur Geschichte der psychoanalytischen Bewegung*, in «Jarhbuch der Psychoanalyse», 6, trad. it., *Storia del movimento psicoanalitico*, in Opere 1886-1921, Newton Compton, Roma 2010.

Freud S. (1914), *Erinnern, Wiedrholen, und Durcharbeiten*, in «Internationale Zeitschrift fur atztliche Psychoanalyse», 2, trad. it., *Ricordare, ripetere, elaborare*, in *Nuovi consigli sulla tecnica psicoanalitica 1913/1915* in Opere 1886-1921, Newton Compton, Roma 2010.

Freud S. (1915), *Das Umbewusste*, in «Internationale Zeitschrift fur atztliche Psychoanalyse», 3, trad. it., *L'inconscio*, in Opere 1886-1921, Newton Compton, Roma 2010.

Freud S. (1918), *Aus der Geschichte einer infantile Neurose*, in «Sammlung kleiner Schriften zur Neurosenlehre», 4, trad. it., *Il caso dell'uomo dei lupi. Dalla storia di una nevrosi infantile*, in Opere 1886-1921, Newton Compton, Roma 2010.

Freud S. (1919), *“Ein Kind wird geschlagen”. Beitrag zur Kenntnis der Entstehung Sexueller Perversionen*, in «Internationale Zeitschrift für ärztliche Psychoanalyse», 5, trad. it., *Un bambino viene battuto. Contributo alla conoscenza dell'origine delle perversioni sessuali*, in Opere 1886-1921, Newton Compton, Roma 2010.

Freud S. (1920), *Jenseits des Lustprinzips*, Lipsia, Vienna e Zurigo, Internationaler Psychoanalytischer Verlag, trad. it., *Al di là del principio di piacere*, in Opere 1886-1921, Newton Compton, Roma 2010.

Freud S. (1921), *Massenpsychologie und Ich-analyse*, Lipsia, Vienna e Zurigo, Internationaler Psychoanalytischer Verlag, trad. it., *Psicologia collettiva e analisi dell'io*, in Opere 1886-1921, Newton Compton, Roma 2010.

Freud S. (1923), *Das Ich und das Es*, trad. it., *L'Io e l'Es*, in Opere, vol. 9, Bollati Boringhieri, Torino 1968.

Freud S. (1925), *Die Verneinung*, in «Imago», 11, trad. it., *La negazione*, in Opere, vol. 10, Bollati Boringhieri, Torino 1968.

Freud S. (1926), *Die Frage der Laienanalyse*, trad. it., *Il problema dell'analisi condotta da non medici. Conversazione con un interlocutore imparziale*, in Opere, vol. 10, Bollati Boringhieri, Torino 1968.

Freud S. (1932), *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse (1915-17), Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse (1932)*, trad. it., *Introduzione alla psicoanalisi. Prima e seconda serie di lezioni*, Bollati Boringhieri, Torino 1969.

Freud S. (1937), *Die endliche und die unendliche Analyse*, trad. it., *Analisi terminabile e interminabile*, in Opere, vol. 11, Bollati Boringhieri, Torino 1968.

Freud S. (1937b), *Konstruktionen in der Analyse*, trad. it., *Costruzioni dell'analisi*, in Opere, vol. 11, Bollati Boringhieri, Torino 1968.

Freud S. (1938), *Abriss der Psychoanalyse*, trad. it., *Compendio di Psicoanalisi*, in Opere, vol. 11, Bollati Boringhieri, Torino 1968.

Frith U. (1989), *Autism. Explaining the enigma*, Blackwell Publishing Ltd; trad. it. *L'autismo. Spiegazione di un'enigma*, Laterza, Roma-Bari, 2005.

Gagnebin M. (2004), *Authenticité du faux. Lectures psychanalytiques*, Presses Universitaires de France, Paris.

Gagnebin M. (2011), *En deçà de la sublimation. L'Ego Alter*, Presses Universitaires de France, Paris.

Gagnebin M. (1984), *L'irreprésentable ou les silences de l'œuvres*, Presses Universitaires de France, Paris.

Gagnebin M. (1994), *Pour une esthétique psychanalytique. L'artiste, stratège de l'Inconscient*, Presses Universitaires de France, Paris.

Gagnebin M. (1996), *Michel de M'Uzan*, Presses Universitaires de France, Paris.

Gagnebin M. (1999), *Du divan à l'écran. Montages cinématographiques, montages interprétatifs*, Presses Universitaires de France, Paris.

Gargani A. G. (1995), *Estetica e psicoanalisi nella comunicazione umana*, in Di Marco G. (a cura di), *Creatività Psicopatologia Arte*, Teda, Castrovillari.

Garroni E. (2005), *Immagine Linguaggio Figura*, Laterza Roma-Bari.

Golse B. (2004), Préface du livre de Lechevalier B., *Traitement psychanalytique mère-enfant. Approche au long cour*, In Press Eds., Paris.

Gombrich E. H. (1965), *Freud's Aesthetics*, in «Encounter», vol. XXVI, n. 1, gennaio 1966, trad. it., *Freud e la psicologia dell'arte. Stile, forma e struttura alla luce della psicanalisi*, trad. it., Einaudi, Torino 1967.

Gosso S. (1997), (a cura di), *Paesaggi della mente. Una psicoanalisi per l'estetica*, FrancoAngeli, Milano.

Green A. (1973), *Le discours vivant : la conception psychanalytique de l'affect*, Presses Universitaires de France, Paris ; trad. it., *Il discorso vivente : la concezione psicoanalitica dell'affetto (psiche e coscienza)*, Astrolabio, Roma 1974.

Green A. (1980), *Le concept de limite. La folie privée*, Gallimard, Paris ; trad. it. *Psicoanalisi degli stati limite. La follia privata*, Raffaello Cortina Ed., Milano 1991.

Green A. (1984), *Le langage dans la psychanalyse*, in Green A., Diaktine R., Jabès E., Fain M., et Fonagy I., *Langage*, Les belles lettres, Paris, trad. it. *Il linguaggio nella psicoanalisi*, Borla, Roma 1991.

Green A. (1993), *Le travail du négatif*, Minuit Ed., Paris, trad. it. *Il lavoro del negativo*, Borla, Roma 1996.

Green A. (2002), *La cure parlante et le langage* in «Psychiatrie française», vol. 33 n. 3°-4° pp. 38-68.

Green A. (2007), *Le langage en psychanalyse et hors psychanalyse*, in «Revue Française de psychanalyse», *La cure de parole*, 5 Tome LXXI.

Green A. (2009), *L'Aventure négative. Lecture psychanalytique d'Henry James*, Hermann Ed., Paris.

Green A. (2011), *Du signe au discours. Psychanalyse et théories du langage*, Éd. d'Ithaque, Paris.

Green A. (2011), *La compulsion de répétition*, Presses Universitaires de France, Paris.

Green A. et Al. (2002), *Inventer en psychanalyse : construire et interpréter*, Dunod, Paris.

Grice P. (1975), *Logic and Conversation*, in Peter Cole e J. Morgan (a cura di), *Syntax and semantics*, vol. 3: «Speech acts», Academic Press, New York , pp. 41–58; trad. it. di Giorgio Moro in *Logica e Conversazione*, Il Mulino, Bologna, 1993, pp. 55–77.

Guillaumin J. (1987), *Entre blessure et cicatrice, le destin du négatif dans la psychanalyse*, Seyssel, Champ Vallon.

Guillaumin J. (1995), *Entre le dehors et le dedans : l'appareil psychique*, Seyssel, Champ Vallon.

Hanson, D. –R, Gottesman, I. –I. (1976), *The genetics, if any, of infantile autism and childhood schizophrenia*, in «J. Autism Child Schizophr.», vol. 6, p. 209 – 234.

Imbeault J. (1989), *L'événement et l'incoscient*, Triptyque, Montreal.

Jordan B. (2012), *Autisme le gène introuvable. De la science au business*, Ed. Seuil, Paris.

Kahn L. (2012), *L'écoute de l'analyste. De l'acte à la forme*, Presses Universitaires de France, Paris.

Kanner L. (1943), *Autistic disturbance of affective contact*, in «Nervous Child», 2: 217-250.

Kanner L. (1946), *Irrrelevant and metaphorical language in early infantile autism* in «The American Journal of psychiatry», 103, pp. 242-246.

Kanner L. (1995), *Etude de l'évolution de onze enfants autistes initialement rapporté en 1943* in «La psychiatrie de l'enfant», vol. 38, n. 2, pp. 421-461.

Klein M. (1930), *The importance of symbol formation in the development of the ego* in *Love, quite and reparation*, Hogart Press & The institute of psychoanalysis London, trad.it., *L'importanza della formazione dei simboli nello sviluppo dell'io*, in *Scritti 1921-1958*, Boringhieri, Torino, 1978.

Kofman S. (1972), *Résumer, Interpréter* in *Quatre Romans analytiques*, Galilée, Paris.

Kraepelin E. (1899), *Zur diagnose und prognose der D.P. Heidelberg, Versammlung*, 26-27, novembre 1898, AZP, 56: 254 – 262.

Krauss R. (2008), *L'inconscio ottico*, Mondadori Bruno, Milano.

Kris E. (1952), *Psychoanalytic Exploration in Art*, IUP, New York, trad. it., *Ricerche psicoanalitiche sull'arte*, Einaudi, Torino 1967.

Lacan J. (1959-60), *Le séminaire VII, L'éthique de la psychanalyse*, Ed. du Séuil, Paris ; trad. it., *Il Seminario. Libro VII. L'etica della psicoanalisi (1959-60)*, Einaudi, Torino, 1994.

Lacan J. (1966). *Écrits*, Ed, du Séuil, Paris, trad. it., *Scritti*, Einaudi, Torino 1974.



Lacan J. (1969-1970), *Le Séminaire. Livre XVII: L'envers de la psychanalyse*, Paris, Seuil; trad. it., *Il seminario. Libro XVII: Il rovescio della psicoanalisi* (1969-1970), Torino, 2001.

Lacan J. (1964), *Le Séminaire Livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Ed. du Seuil, Paris 1973 ; trad. it., *Il Seminario. Libro XI, I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi*, Einaudi, Torino 2003.

Lacan J. (1967 – 1968), *Le Séminaire Livre XV : L'acte psychanalytique*, inedito, lez. del 29 novembre 1967.

Lahiri D.K., Maloney B., Zawia N. H. (2009), *The LEARn model. An epigenetic explanation for idiopathic neurobiological diseases*, in «Molecular Psychiatry», vol. 14, n. 11, pp. 992-1003.

Laplanche J. (2007), *Sexual. La sexualité élargie au sens freudien. 2000-2006*, Presses Universitaires de France, Paris; trad. it. *Sexuale. La sessualità allargata nel senso freudiano. 2000-2006*, a cura di Alberto Luchetti, La Biblioteca, Roma-Bari 2007.

Laplanche J., Pontalis J.-B. (1967), *Vocabulaire de la psychanalyse*, Presses Universitaires de France, Paris, 3<sup>e</sup> ed. 1971 ; trad. it. *Enciclopedia della psicoanalisi*, voll. 1 – 2, a cura di Mecacci L., Puca C., Fuà G. (a cura di), Laterza, Roma-Bari 2005.

Lascault G. (1969), *Esthétique et psychanalyse* in *La psychanalyse*, SGPP, Paris.

Laurent E. (2012), *La bataille de l'autisme. De la clinique à la politique*, Navarin Ed. Paris ; trad. it. *La battaglia dell'autismo. Dalla clinica alla politica*, Quodlibet Studio, Macerata 2013.

Leblond C. S., et al. (2012), *Genetic and functional analyses of SHANK2 mutations suggest a multiple hit model of autism spectrum disorders*, in «PLoS Genetics», vol. 8, n. 2, p. 1-19.

- Leclerc J. (2004), *Art et psychanalyse: pour une pensée de l'atteinte*, Ed. Montréal.
- Lepeyre M. (2011), *Psychanalyse et création: la cure et l'œuvre*, Pu du Mirail, Toulouse.
- Leslie A.M. (1987), *Pretence and representation: The origin of Theory of mind* in *Psychological Review*, 94, pp. 412-426.
- Lo Piparo, F. (2003), *Aristotele e il linguaggio. Cosa fa di una lingua una lingua*, Roma, Laterza.
- Lyotard J. F. (1985), *Discours Figure*, Ed. Klincksieck, Paris ; trad. it., *Discorso e figura*, Mimesis, Milano 2008.
- Maleval J.-Cl. (2009), *Les compagnons imaginaires de Donna Williams in L'autiste et sa voix*, Ed. du Seuil, Paris.
- Mannoni O. (1988), *Un si vif étonnement. La honte, le rire, la mort*. Ed. du Seuil, Paris, trad. it., *Un così vivo stupore. La vergogna il riso la morte*, Armando, Roma 1994.
- Martine E. (2010), *Creation, art et psychanalyse*, Ed. Modulaires européenne, Fermelmont.
- McDougall et Al., (2008), *L'artiste et le psychanalyste*, Presses Universitaires de France, Paris.
- McDougall J. et Lebovici S. (1984), *Dialogue avec Sammy : contribution à l'étude de la psychose infantile*, Ed. Payot Paris (trad. ingl. 1989, *Dialogue with Sammy : a psychoanalytical contribution to the understanding of child psychosis*, Free Association Books, London.
- Merleau-Ponty M. (1945), *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris.

Merleau-Ponty M. (1986), *Entre esthétique et psychanalyse*, Vrin, Paris.

Meyer S. (1956), *Leonardo and Freud, an art historical study* in «Journal of the History of the Ideas», XVII.

Miller J. A. (1996), *Il rovescio dell'interpretazione*, in «La Psicoanalisi» vol. 19.

Miller J. A. (1999), *I sei paradigmi del godimento*, in «La Psicoanalisi» vol. 26.

Mottron L. (2004), *L'autisme, une autre intelligence*, Ed. Sprimont, Mardaga.

Neale B. M., et al. (2012), *Patterns and rates of exonic de novo mutations in autism spectrum disorders*, in «Nature», vol. 485, n. 7397, p. 242-245.

O'Roak B. J., et al. (2011), *Exome sequencing in sporadic autism spectrum disorders identifies severe de novo mutations*, in «Nature Genetics», vol. 43, n. 6, p. 585-589.

Ogden T. (2005), *This art of psychoanalysis. Dreaming undreamt dreams and interrupted cries*, Routledge, trad. fr. *Cet art qu'est la psychanalyse. Rêver des rêves irrêvés et des cris interrompus...* Les éditions d'Ithaque, Paris 2012.

Ouaknin M. A. (1998), *La lettura infinita*, EICG, Genova.

Passeron R. (1975), *La poïétique*, in «Recherches poïétiques», Tome 1, Ed. Klincksieck, pp. 11-24, Paris.

Piazza F. (2004), *Linguaggio, persuasione e verità. La retorica del Novecento*, Carocci, Roma.

Piazza F. (2011), *Costruzioni eikota. Verità ed efficacia nella cura psicoanalitica*, in «Rivista di Psicoanalisi», 2011, LVII, 4, pp. 1021-1035.

Presses J. (2007), *Entre le monde et le soma : le langage* in «Revue Française de psychanalyse», *La cure de parole*, 5 Tome LXXI, p. 1529 – 1535.

Rank O. (1918) *Der Künstler. Ansätze zu einer Sexualpsychologie*, Wien und Leipzig.

Rastier F. (2006), *De l'origine du langage à l'émergence du milieu sémiotique* in «Marges linguistiques», Numéro 11, Mai 2006, Ed. M.L.M.S.

Recalcati M. (2003), con contributi di Luigi Colombo, Domenico Cosenza, Paola Francesconi, *Introduzione alla psicoanalisi contemporanea: i problemi del dopo Freud*, Bruno Mondadori, Milano.

Recalcati M. (2007), *Il miracolo della forma: per un'estetica psicoanalitica*, Bruno Mondadori, Milano.

Resnik S. (1976), *Persona e psicosi. Il linguaggio del corpo* Einaudi, Torino.

Resnik S. (1982), *Il teatro del sogno*, Bollati Boringhieri, Torino.

Resnik S. (1990), *Lo spazio mentale*, Bollati Boringhieri, Torino.

Resnik S. (1993), *Sul Fantastico 1: Dall'immaginario all'onirico*, Bollati Boringhieri, Torino.

Resnik S. (2002), *L'avventura estetica: prospettive sull'arte*, Franco Angeli, Milano.

Ricoeur P. (1965), *De l'interpretation. Essai sur Freud*, Ed. du Seuil, Paris; trad. it., *Dell'interpretazione. Saggio su Freud*, Il Saggiatore, Milano 1966.

Ritvo, E. –R., Freeman, B., -J., Mason-Brothers, A., et al. (1985), *Concordance for the syndrome of autism in 40 pairs of afflicted twins*, in «Am J Psychiatry», vol. 142, p. 74-77.

Rolland J. C. (2004), *Penser les limites: écrits en l'honneur d'André Green*, Delachaux-Niestlé.

Rolland J. C. (2006), *Avant d'être celui qui parle*, Gallimard, Paris.

Ronald, A., Happé, F., Bolton, P., et al. (2006), *Genetic heterogeneity between the three components of the autism spectrum: a twin study*, in «J Am Acad Child Adolesc Psychiatry», vol. 45, p. 691-699.

Rosenberg R. E., Law J. K., Yenokyan G., McGready J., Kaufmann W. E., Law P. A. (2009), *Characteristics and concordance of autism spectrum disorders among 277 twin pairs*, in «Archives of Pediatrics & Adolescent Medicine», vol. 163, n. 10, p. 907-914.

Sackett David L., Rosenberg William M. C., Muir Gray J. A., Brian Hayne R., Scott Richardson W. (1996), *Evidence based medicine: what it is and what it isn't*, in BMJ; 312:71.

Sampaio C. P. (2002), *A incidência da literatura na interpretação psicanalítica*, in *Psicanálise, arte e estéticas de subietivação*, Imago Ed., Rio de Janeiro.

Sanders S. J., et al. (2012), *De novo mutations revealed by whole-exome sequencing are strongly associated with autism*, in «Nature», vol. 485, n. 7397, p. 237-241.

Saussure, F. de (1916), *Cours de linguistique générale* [1907 - 1911], Payot, Paris; trad. it., *Corso di linguistica generale*, a cura di Tullio De Mauro, Laterza, Bari 1970.

Schaeffer J. (1997), *Le refus du féminin : la sphinge et son âme en peine*, Presses Universitaires de France, Paris.

Schneider M. (2013), *Lu et entendu. Freud, James, Nabokov, Pessoa, Proust, Rancé, Schnitzelr*, Presses Universitaires de France, Paris.

Schutz-Briat G. (2007), *Le negatif se fait image* in *Revue française de psychanalyse*, Tome XXI.

Serviere M. (1974), *Gradiva-Gravida : essai de surinterprétation* in *Psychanalyse et anthropologie prospective*, Presses Universitaires de France, Paris.

Simondon G. (1989), *L'individuation psychique et collective. À la lumière des notions de Forme, Information, Potentiel et Métastabilité*, Edition Aubier ; trad. it., *L'individuazione psichica e collettiva*, a cura di Virno P., DeriveApprodi, 2006.

Spector J.J. (1978), *L'estetica di Freud*, in «il verri», 1978, 10, pp.106-8.

Spence D. (1987), *Verità narrativa e verità storica. Significato e interpretazione in psicoanalisi* Martinelli, Firenze.

Stern D. (1989), *Le monde interpersonnel du nourrisson*, Paris, Presses Universitaires de France, Paris ; trad. it., *Il mondo interpersonale del bambino*, Bollati-Boringhieri, Torino 1987.

Stern D. (2004) *The present moment in psychotherapy and everyday life* trad. it., *Il momento presente in psicoterapia e nella vita quotidiana*, Raffaello Cortina Ed., Milano 2005.

Suarez Labat H. (2013), *La reine de Sammy et le Visage Magique*, in *Hommage à Joyce McDougall*, Société Psychanalytique de Paris.

Szyf M. (2009), *The early life environment and the epigenome*, in «Biochimica e Biophysica Acta», vol. 1790, n. 9, p. 878-885.

Teias Lageira J. (2010), *L'esthétique traversée: psychanalyse, sémiotique et phénoménologie à l'œuvre*, Chambon.

Touati B. (2013), *Rencontre avec une analyste remarquable: le langage de la psychose et ses destins dans le transfert*, in Chervet B., e Denis P., (a cura di), *Hommage à Joyce McDougall*, Société Psychanalytique de Paris.

Tricomi F. (1999), *Estetica e psicoanalisi, per una poetica della nostalgia*, Edas, Messina.

Viderman S. (1982), *La construction de l'espace analytique*, Gallimard, Paris.

Virno P. (2004), *Neuroni mirror, negazione linguistica, reciproco riconoscimento*, in «Forme di vita», n° 3-4, DeriveApprodi, Roma, pp. 198-206.

Virno P. (2010), *E così via all'infinito. Logica e antropologia*, Bollati-Boringhieri, Torino.

Virno P. (2013), *Saggio sulla negazione. Per una antropologia linguistica*, Bollati-Boringhieri, Torino.

Vizzardelli S. (2010), *Verso una nuova estetica. Categorie in movimento*, Mondadori, Milano.

Vizzardelli S., Cimatti F. (2012), *Filosofia della psicoanalisi. Un'introduzione in ventuno passi*, Quodlibet Studio, Roma.

Vygotskij L.S. (1925) *Psichologija iskusstva*, Iskusstvo Moskva, 1965, II ed. 1968 trad. it., *Psicologia dell'arte* trad. it Editori Riuniti, Roma 1972; trad. fr. *Psychologie de l'art*, La Dispute, Paris 2005.

Want C. (2010), *Philosophers on art. From Kant to the postmodernism: a critical reader*, Columbia University press.

Williams D. (2002), *Nessuno in nessun luogo. La straordinaria autobiografia di una ragazza autistica*, Armando editore, Roma.

Winnicott D. (1972), *Holding and interpretation. Fragment o fan Analysis*, trad it., *Sostenere e interpretare. Frammento di un'analisi*, Ed. MaGi, Roma 2006.

Winnicott D. W. (1977), *The Piggie: an account of the psychanalytic treatment of a little girl*, International University Press New York; trad. fr. (1981) *La petite Piggie: compte rendu d'une traitement psychanalytique d'une petite fille*, Payot Paris ; trad. it. (1982), *Una bambina di nome Piggie*, Bollati-Boringhieri Torino.

Wittgenstein L. (1961), *Tractatus logico-philosophicus*, London, Routledge and Kegan Paul, trad. it. *Tractatus logico-philosophicus*, a cura di Amedeo G. Conte, Einaudi, Torino 1964.

Zarubina T. (2008), *La psychanalyse en Russie dans les années 1920 et la notion de Sujet*, in «Cahiers de l'ILSL», n° 24, pp. 267-280.

Zenoni A. (1991), *Le corps de l'être parlant*, De Boeck-Wesmael, Bruxelles ; trad. it *Il corpo e il linguaggio nella psicoanalisi*, Mondadori, Milano, 1999 (trad. it. a cura di Martone A.).